الدكتور أحمد هيكل

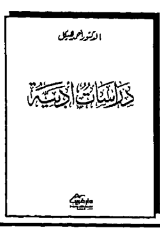
دراسات أدبية




دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة


دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة


دراسات أدبية



الكتـــــاب: دراسات أدبية

المــؤلــف: د. أحمد هيكل

تاريخ النشر: ٢٠١٠م

الطبـعــة: الأولى

رقم الإيداع: ٢٩٧٩ / ٢٠١٠

الترقيم الدولي: I.S.B.N 978-977-463-064-4

الناشـــــر:

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

الإدارة والمطابع:

١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)

تليفون: ٠٠٢٠٢٢٧٩٤٢٠٧٩، فاكس: ٠٠٢٠٢٢٧٩٥٤٣٢٤

التوزيـــــع:

٣ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة

تليفون: ٠٠٢٠٢٢٥٩١٧٩٥٩

www.darghareeb.com

الدكتور أحمد هيكل



الطبعة الثانية
١٤٣١ هـ - ٢٠١٠ م



أستاذى الدكتور أحمد هيكل

... في رحاب الله

كنتَ -وستظلّ- منارة هاديةً نقبس منها قيما خلقيةً رفيعة...

وها أنذا أرد ذرة مما لكم عليَّ - وعلى أجيال كثيرة - من أفضال؛ بطبع تراثكم المتفرد.. وفاءً لكم، وتقديراً لأفضالكم.

تلميذك

الدكتور محمد عبد العزيز الموافى

الإهداء

إلى روح صديق العمر، الفقيد الحبيب الأستاذ الدكتور عبد الحكيم بلبع، الذى رحل عن دنيانا ونحن أشد ما نكون حاجة إليه. فترك رحيله في حياتنا فراغا لا يُملأ، وخلف في قلوبنا جراحا لا تبرأ.. رحمه الله، وجعل الجنة مثواه، جزاء ما قدم لوطنه وأمته من علم غزير، وأدب رفيع، وحب عظيم.

أحمد هيكل



مقدمة

هذه مجموعة من البحوث والمقالات، مما قدمتُ إلى بعض المؤتمرات الأدبية، ومما نشرتُ في بعض المجلات المصرية والعربية.. ولأن المؤتمرات التى أصغت إلى البحوث قد انفضت حلقاتها، ولأن المجلات التى نَشرَت المقالات قد طويت صفحاتها، فقد بدا لى أن أجمع هذا الشتات بين دفتى كتاب، على أمل أن يكون ذلك أكثر فائدة وأعم نفعا وأبعد أثرا. وقد جرت سنة الكُتَّاب قديمًا وحديثًا على مثل هذا الصنيع.. وطبيعى أن تتفاوت هذه البحوث والمقالات زمانًا كما اختلفت مكانًا، حتى لقد مضى على بعضها نحو عشرين عامًا، منذ كتبت أولا إلى أن رأيت جمعها في كتاب أخيرًا، وقد كان هذا من شأنه أن يغرينى بتغيير في بعض المقالات، أو بإضافة إلى بعض البحوث. ولكنى آثرت أن أنشر مادة هذه المجموعة كما كانت يوم ظهرت أول مرة، دون تغيير أو إضافة، لأنها في نظرى تمثل زمانها، وتعبر عن كاتبها أيام سطرها.. فمن الخير أن تبقى كما هى، رعاية لهذا الجانب التاريخى من حياة الموضوع المكتوب وحياة القلم الكاتب.

وإنى لأرجو أن يجد القراء نفعا فيما تقوله هذه الصفحات، فهذا غاية ما أملته حين سطرتها مفرقة أولا، وحين أخرجتها مجمعة أخيرا..

والله وحده هو الكفيل بتحقيق الآمال.

القاهرة – الدقى – مارس ١٩٧٩م.

أحمد هيكل



- الأديب بين الحرية والالتزام.
- الأديب العربي والصراع ضد الصهيونية والإمبريالية.
- الشعر العربي المعاصر بين الأصالة والتجديد.
- توثيق الارتباط بالتراث العربي.
- تراثنا الأدبي والأدب الأوربي.
- موسيقى الشعر بين التقيد والتحرر.
- لغة المسرح بين الشعر والنثر.
- الشعر الشعبي الأندلسي.

الأدب بين الحرية والالتزام*

لا يزال موضوع حرية الأديب - ومفهوم هذه الحرية ومداها، والغاية منها - من الموضوعات التى يثار حولها الجدل، وتختلف عليها وجهات النظر، ولا يتضح فيها عند كثيرين وجه الصواب. ولا تزال قضية التزام الأديب - ومعنى هذا الالتزام، وحدوده، وهدفه - من القضايا التى تتعارض أمامها الأفكار، وتتصادم الآراء، ولا يقال عنها ما يعتبر فصل الخطاب.

ولست أزعم أنى سأميط اللثام عن وجه الصواب في هذا الموضوع بهذه الكلمات، أو أعتبر فصل الخطاب في تلك القضية ما سأسطره على هذه الصفحات. ولكنى فقط سأحاول أن أسهم بمجهود متواضع جدًا في قضية معقدة جدًا، راجيًا أن يكون هذا المجهود بمثابة شعاع من نور، يضيء بعض جوانب هذه القضية، ويساعد على حل بعض ما تعقد من أمرها.

وفى رأيي أن من أهم أسباب التعارض بين وجهات النظر التى عالجت هذا الموضوع، ذلك الشكل الذى يطرح به عادة، وهو الشكل الذى أخذ صورة المواجهة المختصمة بين «الحرّية» من جانب و «الالتزام» من جانب آخر. فهذا الشكل يجعل «الحرية» معادية للالتزام، ويفرض ابتداء مناقضة أحد المعنيين للآخر..

وليس من شك في أن من أسباب عرض الموضوع بهذا الشكل، فهم كل من «الحرية» و «الالتزام» لدى البعض فهما معينا، يؤدى بالضرورة إلى هذا التناقض والتعارض والتعادي. ولا يمكن أن نغفل هنا أن من أسباب هذا كله، اختلاف النظرة إلى الغاية من الأدب بين «الحريين» و «الالتزاميين»، وهو اختلاف له جذور فلسفية أو فكرية، ترجع إلى عهد أفلاطون في العصور القديمة، وتمتد إلى عهد «سارتر» في العصر الحديث.

---

* نشر هذا المقال في مجلة الأدباء العرب - أكتوبر سنة ١٩٧١.

ومن هنا بنى المنادون بالحرية وحدها - والرافضون للالتزام - رأيهم على أسباب عديدة من أهمها: فهمهم للحرية، وتحديدهم لغاية الأدب، وحرصهم على مستواه، ثم تعلقهم بفكرة الخلود. أما فهمهم للحرية فقائم على أن الحرية هى الاختيار الإرادى، الذى لا يعوقه عائق ولا يقيده قيد مهما كان، وذلك لأن أي معوق أو قيد، من منافيات الحرية، بل من مناقضات معناها، فإما حرية كاملة، أو لا حرية أصلا. وأما تحديدهم لغاية الأدب، فمبنى على أن الأدب لا غاية له من غير طبيعته الفنية، وأنه لا وظيفة له إلا وظيفة كل الفنون، وذلك لأن أية غاية أخرى، أو أية وظيفة غير الوظيفة الفنية، إنما تفرض على طبيعة الأدب، وتخرج به عن حقيقته، وهنا يبرز السبب الثالث من أسباب رفض «الحريين» لفكرة الالتزام، وهذا السبب هو حرصهم على المستوى الرفيع للإنتاج الأدبى. فهم يرون أن الأدب إذا فرضت عليه غاية أو هدفًا، أو جعلت له وظيفة من غير طبيعته الفنية، أصبح وسيلة لتلك الغاية، وأداة لتحقيق الغرض الذى من أجله وظف هذه الوظيفة. وبذلك تتركز العناية بالغاية، ويوجه كل الاهتمام إلى الهدف، وكل ذلك سوف يكون على حساب الوسيلة، أى الأدب نفسه. وتصل المسألة إلى قاع الحضيض إذا كان هذا الهدف سياسيا أو مذهبيا، حيث يتحول الأدب إلى دعايات ممجوجة، ومنشورات باردة، وكتابات - مهما بلغت من حسن النية - فهى بعيدة عن طبيعة الفن، وهذا يسلم إلى السبب الرابع من أسباب رفض «الحريين» «للالتزام»، وهذا السبب هو تعلقهم بفكرة الخلود، فهم يرون أن الأدب إذا شغل نفسه بأمور الحياة اليومية، والمشكلات السياسية والاجتماعية، فسوف يتخلى عن مبررات خلوده. وذلك أنه سوف يرتبط وجودا وزوالا بوجود هذه الأمور اليومية والمشكلات العارضة وزوالها، فالنص الأدبى سوف يُهتم به ما دام الموضوع الذى يعالجه موضع اهتمام الناس، حتى إذا ما انتهى الموضوع وحل موضوع آخر محله، انتهى الاهتمام بالنص وفقد أسباب بقائه، وهذا بخلاف ما لو تَرك الأدب هذه الموضوعات اليومية، والمشكلات السياسية والاجتماعية ونحوها، ليشغل نفسه بالموضوعات الباقية، كتلك المعانى المجردة والحقائق المطلقة التى لا تختلف باختلاف الزمان، ولا تتغير بتغير المكان. إن الأدب - في رأى رافضى الالتزام - يربط نفسه بأسباب البقاء إذا سما إلى هذه الموضوعات التى من صفاتها البقاء، ويشد نماذجه إلى عالم الخلود إذا حلق في تلك الأجواء التى هى سماوات الخلود!

وهكذا نرى كيف بنى هؤلاء «الحريون» رأيهم على فهمهم للحرية بأنها الاختيار الإرادى، وعلى تحديدهم لوظيفة الأدب بأنها وظيفة فنية خالصة لا تهتم بغاية أخرى مهما كانت، ثم على حرصهم على المستوى الرفيع لفن القول، بافتراض أنه سيهبط لو أصبح الأدب وسيلة لا غاية، وأخيرا على تشبثهم بفكرة خلود الأدب، على اعتبار أن ربطه بالموضوعات الوقتية سوف يجعل عمره وقتيًا أيضًا.

كذلك أقام المنادون «بالالتزام» فلسفتهم على أسس رئيسية، أبرزها: فهمهم الخاص للحرية، وتصورهم المعين لوظيفة الأدب، وموقفهم الفكرى من موضوع الخلود، ثم تفسيرهم المصحح لمبدأ الالتزام. فهؤلاء «الالتزاميون» يرون أن الحرية ليست مجرد الاختيار الإرادى، وإنما هى الاختيار الإرادى «الواعى»، ويمثل هذا القيد الأخير – الواعى – عندهم قيمة خطيرة، بل عنصراً أساسيا من عناصر الحرية الحقيقية، ويقولون: إن مجرد الاختيار الإرادى قد يمثل حرية اللهو والعبث والطفولة بل الجنون، «والوعى» وحده هو الذى يحقق مفهوم الحرية الصحيحة، ويؤكد قيمتها الإنسانية الحقة، لأن الوعى هو الذى يفرق بين الحرية والانطلاق الساذج أو التخبط الأحمق، أو الإرادة البلهاء، التى لا تفترق كثيرا عن «اللاإرادة»، وبعضهم يقدم هذا المثل الحى المحسوس لتوضيح معنى الحرية الحقة فيقول: لو تصورنا مثلا ثلاثة أشخاص في مفترق طرق، الأول يعرف أين تؤدى هذه الطرق، ولكنه لا يستطيع السير في الطريق الذى يوصله إلى غرضه، بل يُكره على السير في غيره. أما الشخص الثانى فلا يعرف أين تؤدى هذه الطرق، ولكنه يختار أحدها ويسير فيه بملء إرادته. وأما الثالث فيعرف أين تؤدى هذه الطرق، ويعرف أيضا إلى أين يريد الذهاب، ثم يختار ما يلائم قصده منها وما يوصله إلى هدفه من بينها، فيسير فيه. لو تصورنا وجود مثل هؤلاء الأشخاص الثلاثة، وحاولنا معرفة أيهم يتمتع بالحرية الحقة، لاستبعدنا الشخص الأول، لأنه قد فقد إرادة الاختيار. أما الشخص الثانى، فمستبعد كذلك من أن يكون متمتعًا بحرية حقه، لأنه برغم اختياره لطريقه بإرادته، لا يعرف هذا الطريق، ولا يدرك ما يؤدى إليه، إنه استخدم إرادته دون وعى وبلا إدراك، فلا يمكن أن يوصف مثل هذا الاختبار الإرادى بأنه حرية حقيقية، لأنه ليس إلا اختيارا أحمق أو مجرد عبث أو خبط عشواء. وأما الشخص الثالث، فقد تمتع بالحرية الحقيقية، نتيجة اجتماع الإرادة «والوعى» معا وهكذا –

كما يقـول صاحب هذا التشبيه - لا قـيمة لمجرد الوعى ولا عبرة لمجـرد الإرادة، ولا تتحقق الحرية بصورة إنسانية ذات قيمة إلا باقتران الإرادة بالوعى وتحققهما جميعا.

و «الالتزاميون» يرون كذلك أن الأدب وسيلة لا غاية، وسيلة عظيمة إلى غاية أعظم، هى تحقيـق حرية الفرد، واشتـراكية المجتمع، وسـعادة الفرد والمجتـمع كليهما فـي ظل حياة إنسانية أفـضل، وهم يقولون: إن الأدب نشاط إنسانى خلاق، يجب أن يتـجه إلى الإنتاج لا إلى الاستهـلاك، وأن الأدب قوة محركـة هائلة لا يليق أن تبدد في مجـرد المتعة الفنية مـهما قيل إنها روحية أو نفـسية أو عقلية، بل يجب أن تستخدم تلك المتـعة في تحقيق غاية أعظم، وهى تحقيق حلم الإنسان بحيـاة أفضل، وقد مثل بعضهم لهذه القضـية بصورة حية لا تخلو من بعض المبالغة، ولكنها لا تخلو من كل الحق، فقـال: إن الأديب يشبه حامل مدفع رشاش عامـر بالطلقات، وإن القـول بألاّ غاية للأدب إلا الغاية الفنيـة، لمساو للقـول بأن لحامل هذا المدفع أن يطلق كل مـا فيه مـن قذائف كيـفمـا اتفق، أو دون إصابة أى هدف أصـلا، حيث يكتفى حامل المدفع بما يحدثه لديه صوت الدوى ومنظر اللهـيب، من نشوة عبثية هوجاء، لا تزيد عن نشوة الأطفال وهم يفجرون مفرقعاتهم الصغيرة في أيام الأعياد.

وتنبثـق من هذه النقطة ردودهم على مسـألة المستـوى الرفيع للأدب، وخـوف أعداء الالتزام مـن هبوط هذا المستـوى، إلى أن يصل إلى حد الإعـلانات والدعايات. وهنـا يقول دعاة الالتزام: إنه لا خوف على مستـوى الأدب أصلا من جراء جعله وسيلة لا غاية، وذلك لأن أحدا لم يقل بوجوب قيام الغاية على حساب الوسيلة، ولذا لن يتحول الأدب أبدا - ما دام أدبا - إلى شيء آخـر غير الأدب، ولن يكـون في وقت من الأوقات دعايـة أو إعلانا أو كتابة سياسية أو اجتماعية أو اقـتصادية أو مذهبية، خالية من الفن العالى وخصائص الأدب الرفـيع، اللهم إلا عـلى أيدى ناقـصى الأدوات، أو الجـهلة أو الدخـلاء على الأدب، أو المفروضين عليـه. ويمضى أصحـاب الالتزام قائلين: إن الأدب الذى نـتحدث عن «التـزامه» يجب أن يكون أدبا قبـل أى صفة أخرى، فـالمسرحيـة الملتزمـة يجب أن تكون مسرحـية من الناحية الفنـية، وكذلك الرواية والقصة وبقـية فنون القول، يجب أن تتوفـر لها كل الأشراط الفنيـة المطلوبة لجنسهـا الأدبى، بل يجب أن تكون على حظ عـال من الناحيـة الفنية، حـتى تكون وسيلة ناجحة نعتـمد عليها في تحقيق الغاية «الملتزمة» والهـدف الكبير. فجودة الأدب ورقيه فنيا من الأمـور الضرورية بحكم «الالتزام» نفسه، وطبيعى أن من الأعـمال الشاقة أن

يراعى الأديب الوسيلة كما يراعى الغاية، وأن يهتم بالقيمة الفنية للنص الأدبى اهتمامه بالغرض الذى وظف هذا النص لتحقيقه. ولكن الأعمال العظيمة دائما شاقة ومجهدة، وهذا ما يليق بمن يتصدون لمهمة الخلق والمعاناة من الأدباء الفنانين «الملتزمين»!!

ويعترف دعاة الالتزام بأن كثيرا من الأعمال الأدبية أخفقت لأنها اهتمت بالغاية وحدها، ولكنهم يؤكدون أن أعمالا أخرى كانت أشد إخفاقا لأنها عنيت بالوسيلة فحسب، ثم يقولون: إن الأعمال التى تهتم بالغاية وتعنى بالوسيلة، بحيث تلتزم بالهدف النبيل وتحقيقه بالتعبير الأدبى الرفيع، تكون من غير شك هى الأعمال الأدبية الممتازة التى تليق بالأديب في العصر الحديث.

ويجر هذا الحديث إلى موقف «الالتزاميين» من موضوع الخلود، ودفاعهم ضد اتهام الأدب بالفناء والابتذال والوقتية، إذا ارتبط بالموضوعات اليومية والمشكلات السياسية والاجتماعية، وهم في هذا المجال يرون أن تصور خلود الأدب بارتباطه بالمثل والمجردات والحقائق الخالدة، إنما هو وهم كبير قد تورط فيه كثيرون منذ أقدم العصور. وذلك لأن الارتباط بالمجردات بعيدة عن «المواقف» لا يخدم قضية الإنسان، ولا يحل شيئا من قضاياه، لأن المعنى المجرد يمكن أن يتحدث عنه الأديب «الملتزم» والأديب «المتنصل» والكاتب المحق والكاتب المبطل. وهكذا تكون المسألة متاهة، بل تضليلا ولهوا وعبثا بالألفاظ لا غناء فيه، وإنما يكون الكلام ذا قيمة إذا ارتبط «بموقف»، حيث يتحدد الحديث ويتضح دور المتحدث وقيمة ما يقول، فيقبل إن كان جدا، ويرفض إن كان مجرد كلام خادع بقيم جمالية هى كالحلوى التى توضع في السم لتعين على تجرعه والانتحار به! إن موضوع الحرية مثلا، يمكن أن يتحدث عنه الغاصب الاستعمارى الأبيض، ويمكن أن يتحدث عنه المغتصب المنهوب الأسود، وسوف يكون الحديث مختلطا ومتشابها إذا دار حول المعنى، المجرد، وتجنب معالجة الحرية من خلال «موقف» أما إذا كان الحديث عن الحرية من خلال «موقف» الأبيض من حرية الأسود، فهنا سيكون الحديث ذا قيمة، حيث يتكشف «موقف» الأبيض ويبين دوره، فيكون إما مع الحرية حقيقة إن كان مع الزنجى ضد الاستعمار، وإما ضد الحرية، إن كان ضد الزنجى مع هذا الاستعمار. ومثل هذا يمكن أن يقال في حديث الغربى عموما عن الحق والعدل والسلام، فإن الحديث إذا دار حول المعنى المجرد كان خداعا وزائفا

برغم إيهامه التعلق بالمثل الأعلى والمعنى المجرد الخالد، أما إذا دار حول «مواقف» ترتبط بالحق والعدل والسلام، كقضايا اللاجئين الفلسطينيين، والأرض العربية المغتصبة بقوة السلاح، والسلام المهدد في أرض السلام، إذا دار الحديث حول هذه المواقف، اتضح بجلاء قيمة هذا الحديث وقيمة قائلة، لأنه إما أن يكون مع الحق والعدل والسلام فعلا، أو يكون مع المعنى المجرد القابل للتمويه والمتاجرة واللعب بالألفاظ. وهكذا يدافع «الالتزاميون» عن فكرتهم في عدم ربط الأدب بالمجردات، وعدم التخلى عن المواقف توهما للخلود، ويكاد الالتزاميون يعكسون القضية، فيثبتون أن الخلود الحق إنما يكون للأدب الذى يخدم قضايا الإنسان المعيشة، وحياته الفعلية، ويحقق له الحرية، ولمجتمعه الاشتراكية، وينقل الفرد والمجتمع كليهما إلى حياة إنسانية أفضل.

بقيت مسألة جديرة بالإيضاح، وهى التفسير المصحح لمبدأ الالتزام. وذلك الإيضاح ضرورى، لأنه يخلص مفهوم هذا المبدأ من كثير مما علق به من شوائب ليست منه، وإنما ارتبطت به نتيجة لظروف شتى. «فالالتزام» يوحى لكثيرين بالإلزام، ويرتبط عند عديدين بتسخير الأدب لخدمة النظم السياسية، أو الحكومات، أو الأحزاب، أو القيادات والزعامات، وما إلى ذلك. وهذا كله خطأ قد ساعد على انتشاره تورط بعض الكتاب - في كثير من البلاد - في تسخير أقلامهم هذا التسخير، ثم تعليق آثامهم على مشجب «الالتزام» المزعوم، تماما كما تملأ السجون في بعض البلاد باسم الحرية، وكما تشن حروب باسم السلام!!

إن مفهوم الالتزام - كما يصححه أصحابه بعيدا عن انحرافات أدعيائه - هو أن يتخذ الأديب - بمحض إرادته واختياره الحر - موقفا فكريا وعمليا من قضايا وطنه ومشكلات قومه، وأزمات الإنسانية جمعاء، بحيث يكون هذا الموقف الفكرى العملى مناصرا لقضايا الحق، ومسهما في حل مشكلات التقدم، ومؤازرا لكل عمل بناء يقصد إلى تفريج أزمات الإنسان المعاصر في كل مكان. وتكون الغاية النهائية من كل ذلك: توفير الحرية للفرد، وتحقيق الاشتراكية للمجتمع، ومساعدة الفرد والمجتمع دائمًا على أن يسعدا بحياة أفضل.

بقيت حاشية صغيرة، وهى أن دعاة «الالتزام» في العصر الحديث هم «الواقعيون

الاشتراكيون» و «الوجوديون». «أما الواقعيون الاشتراكيون» فينادون بأن تكون كل أجناس الأدب هادفة أو ملتزمة. وأما «الوجوديون» فينادون بالالتزام في فنون الأدب الموضوعية، كالمسرحية والرواية والقصة. أما الشعر فيعفونه من الالتزام. ويعلل «سارتر» ذلك الإعفاء بأن الشعر له لغة خاص، هى غاية في ذاتها، ولا يمكن بطبيعتها تلك أن تكون وسيلة لغاية أخرى. فلغة الشعر - كما يقول «سارتر» - أشبه بلغة الموسيقى والرسم، لا يمكن أن تطالب بدلالات موضوعية خارجة عن طبيعتها، ولذا لا يُطلب من الشعر - أولا ينتظر منه - «الالتزام».

وواضح من كل ما تقدم أن حدود «الالتزام» ترفض أى إلزام من الخارج ولا تعترف بأي ضغط أو توجيه غير ضغط الإيمان الذاتى وتوجيه الضمير الحى.

وواضح كذلك أن الحرية -على وجهها الصحيح- ليست مجرد الاختيار الإرادى، لأن ذلك يمكن أن يكون عن تخبط أو جهل أو عبث. وإنما الحرية هى الاختيار الإرادى «الواعى».

وواضح بعد ذلك أن الأديب المختار الواعى لا يمكن أن ينتج أدبه بلا هدف وأن هدفه سوف يكون -قبل كل شئ- تحقيق الضرورات الملحة التى تتطلبها اللحظة التى يعيشها ويعيشها وطنه، ويحياها وتحياها أمته، ويتأثر بها هو ووطنه وأمته من خلال ارتباط أجزاء العالم وتشابك مشاكله وتشابه العائشين على كوكبه، من سباع ضارية تجمعها المصلحة المشتركة في الانقضاض على القطيع الوادع، ومن حملان مطاردة تجمعها كذلك المحنة المشتركة في التجمع للوقوف في وجوه أطماع الضواري. أجل إن الحرية الواعية تدعو تلقائيا إلى الاتجاه إلى هدف، والهدف بالضرورة هو ما تحتمه ضرورة الوجود أولا، والحياة الأفضل ثانيا. فلا يمكن أن يترك إنسانٌ حر واعٍ بيته وقد شبت فيه النار، أو يترك ابنه وقد هاجمه ذئب، ثم يعتزل بعيدا ليغنى للزهور أو للطيور، أو ليتحدث عن الكاس والطاس، فبيته أولى بأن يُهرع إلى إطفائه، وابنه أجدر بأن يسرع إلى إنقاذه.

وهكذا نرى ألاّ تعارض بين حرية الأديب والتزامه، بل إن الحرية الحق - وهى «الحرية الواعية» تجُر تلقائيا إلى «الالتزام».. وأديب العصر بحق هو الحر الملتزم.



الأديب العربي*

والصراع ضد الصهيونية والإمبريالية

مهـما كان الخـلاف على وظيفـة الأدب، فلا شك في أنه قوة فـعالة لها تـأثيرها على الفرد والمجتمع، ومن هنا لا مجال للجدل في وجوب اتجاه هذه القوة الفعالة إلى التأثير على كل فرد وعلى كل مـجتمع لصـالح الوجود العربى والمصـير العربى والشـعب العربى الذى يعبـر عنه هذا الأدب. وحتى لو لجـأنا إلى الأخذ بأى رأى من تلك الآراء التى تتـحدث في وظيفـة الأدب أو غايته، فسـوف نرى أنفسنا آخر الأمر عـائدين إلى هذا المبدأ الذى لا شك فيه، وهو وجـوب اتجاه الأدب بكل طاقته إلى خـدمة القضية العـربية الأساسية وهى قـضية مواجهة الصهيونية والإمبريالية الـعالمية، في مشاركة جادة لكل القوى المناضلة الشريفة، التى تتصدى لهذا الخطر المحدق.

فإذا قلنا: «إن وظيفة الأدب التـعبير عن مشاعر الإنسـان إزاء الحياة»، فنحن واجدون أن مشـاعر الإنسـان العربى مـثقلة دائمًـا بهـذا الـتهديد الـذى يواجههـا في ضراوة من قِـبل الصهـيونيـة والإمبـريالية. والصـدق الفنى يقتـضى أن يكون تعبـير الأدب العـربى عن هذا التهديد هو التعبير الأساسى الذى يتقدم كل شيء سواه.

وإذا قلنا: «إن وظيفة الأدب نقد الحياة» فنحن واجدون أن الحياة العربية مشحونة بآثام الصهيونية وجرائم الإمبريالية. وحتى ما لم يظهر فيه أثر تلك الآثام والجرائم، فإنه راجع في حـقيـقة الأمـر إلى ما جـره علينا هذا الخطر المحـدق الذى انتـزع أجزاء عـزيزة من الأرض العربيـة، وراح يستعـد لانتزاع أجزاء أخـرى، واستطاع بمعاونة الإمـبريالية العـالمية أن يربح بعض الجولات وأن يستنزف الكثـير من طاقات الأمة العربيـة التى كان من الممكن أن توجه إلى التقدم والرخاء. وهكذا يتحتم على من يرى «أن وظيفة الأدب نقد الحياة» أن يكون هذا

---

* هذا البحث من بحوث المؤتمر التاسع للأدباء العرب، الذي عقد في تونس في شهر مارس سنة ١٩٧٣. وقد نشر في مجلة الهلال عدد مايو من العام نفسه.

الخطر الصهيوني الإمبريالي مجاله الأول، الذي ينتقد آثامه ويجسم جرائمه، ويبصر بما تركته أياديه الملوثة على أرضنا وواقعنا وتاريخنا من جراح.

ولئن قلنا: «إن وظيفة الأدب تحقيق التوافق للإنسان «فلا مراء في أن تحقيق هذا التوافق للنفس العربية لا يتم إلا بمعالجة الداء الحقيقي الذي تسلل إلى تلك النفس في صورة قلق حينا، وفي شكل إحساس بالهوان والهزيمة حينا آخر، ثم في هيئة حزن قاتل مرة، وفي قناع استخفاف ساذج مرة أخرى، حتى كانت النتيجة هي بلبلة هذه النفس، وتمزقها أو عدم توافقها إن صح هذا التعبير. ومن هنا كان على من يرى «أن وظيفة الأدب تحقيق التوافق للنفس»، أن يعالج هذا الداء، داء الصهيونية والإمبريالية، بحيث يحقق بهذا العلاج علاج النفس العربية التي ابتلاها العدو -الصهيوني الإمبريالي- بعدم التوافق.

ونستطيع أن نمضي ما وسعنا المضي مع بقية الآراء المتشعبة في وظيفة الأدب وغايته، لنرى أنفسنا آخر الأمر عائدين إلى الحقيقة التي لا مراء فيها. وهي وجوب اتجاه الأدب بكل قوته إلى خوض معركة المصير - إلى جانب القوى الأخرى - ضد الصهيونية والإمبريالية العالمية.

وسوف يقال - كما قيل دائما - «إن ذلك توجيه للأدب ينافي طلاقته، أو تقييد يعوق حريته، أو إلزام يعارض طبيعته». غير أن هذا القول ومثله مما يُلقى بحسن نيه أو بسوء قصد، قد فرغ الجادون من تفنيده والرد عليه، ولم يعد له محل في أي نقاش علمي أو أدبي جاد. فالحرية المفروضة للأدب لا يعوقها القول بقيمة هذا الأدب العظمى، وقوته الفعالة، ووجوب اتجاه هذه القيمة إلى إسعاد الإنسان وتحقيق حريته وكرامته ورفاهيته.

على أن المسألة ليس فيها أي إلزام أو قهر أو تسخير، وإنما فيها ترشيد فقط إلى ما ينبغي أن يكون عليه أديب نحو وطنه وقومه، بحيث يجند أدبه باختباره للوقوف به في صف المقاتلين ضد الصهيونية والإمبريالية.

وسوف يقال أيضا - كما قيل كثيرا -: «إن ذلك يضعف الأدب، ويجعل منه كتابات إعلامية ممجوجة، أو في أقل تقدير، يهبط به عن المستوى الفني العالي». وهذا القول - هو الآخر - مردود بأن الحديث عن الأدب الحق الذي استوفى كل القيم الأدبية المطلوبة، مع اتجاهه موضوعا ومضمونا إلى هدف النضال ضد الصهيونية والإمبريالية. إن أي كلام هابط

فنيا لا يدخل في حديثنا، ولا يشفع له حسن نيته أو مجرد معالجته لموضوع نضالى ضد عدونا الضارى، بل لا بد أن يكون العمل أدبا قبل كل شيء، ثم يقال عنه بعد ذلك إنه ضد العدو وملتزم بقضية العروبة، أو أنه يضرب في واد آخر أو يهتم بقضية أخرى.

وهكذا نرى أن الأدب الحق، والأدب الحر الصادق، والأدب المعبر، والأدب الناقد، والأدب المعالج - إنما هو الأدب الذى يجند نفسه باختياره ليقف في صف المناضلين ضد أعداء العروبة، من صهيونية وإمبريالية. وأن أى أدب يشغل نفسه بشئون أخرى - ونحن في هذه المرحلة من تاريخنا - إنما هو أدب أقل ما يوصف به أنه أدب متخلف، أو منفصل عن الواقع، أو غير ملب لمتطلبات العصر..

إن النار إذا شبت في قرية، كان العمل المطلوب من كل شاهد للحادث أن يسهم في إطفاء الحريق. وليس من الحرية في شيء أن يعتزل أحد أبناء القرية في ركن قصى والنار تأكل قريته.. إن ما تواجهه الأمة العربية الآن ربما كان أفظع مما تواجهه تلك القرية التى تحيط بها النيران ويهددها الدمار.. ولذا كان الحديث في وجوب اتجاه الأدب إلى مواقع النضال ضد هذا الخطر، حديثا بديهيا لا يحتاج إلى أن نقيم عليه أى دليل أو أن نلتمس له المبررات، إلا إذا كانت البديهيات تحتاج منا إلى هذا الجهد الضائع.

ولكن كيف يمكن أن نفيد من اتجاه الأدب هذه الوجهة الصالحة؟.. هل مجرد خوضه معارك النضال ضد الصهيونية والإمبريالية هو المطلوب مهما كانت طريقته في هذا العراك النضالى؟.

فى الحقيقة لا بد من ترشيد يمكن معه للأدب العربى المناضل أن يؤدى دوره على أتم وجه وأحسنه، حتى لا يخفق في معركته، أو يسقط في الميدان صريع الحماس وحده، دون الأخذ بأسباب النصر.. لا بد للأدب في صراعه ضد الصهيونية والإمبريالية من أسس يعتمد عليها، ومن عُدد يأخذ بها، ومن خطط يتحرك بمقتضاها، أو بتعبير عصرى ملائم «لا بد من استراتيجية أدبية صحيحة».. فما هى تلك الأسس، أو العدد؟ أو ما هو التخطيط السليم للأدب العربى في تلك المرحلة؟ وما الذى يحقق تلك الاستراتيجية الأدبية الصحيحة؟

لا شك في أن الأساس الأول هو المعرفة الصحيحة بالعدو بجانبيه، الجانب

الصهيونى والجانب الإمبريالى.. فلا بد من ثقافة كافية للأديب العربى تبصره بالحجم الحقيقى للعدو وبكل مخططاته وأهدافه ووسائله وأساليبه، كل هذا حتى يتعامل الأدب العربى في صراعه ضد هذا العدو على بينة وبصيرة، وحتى لا يتورط في أخطاء تهوى بنتائجه إلى مهاوى الإخفاق، فأى جهل بالصهيونية تاريخها وواقعها وخططها وأهدافها ووسائلها، وأى تغافل أو غفلة عن الإمبريالية وحقيقتها وأطماعها وحيلها ومؤسساتها ومراكزها وغاياتها - يورط الأديب المتصدى لصراع الصهيونية والإمبريالية في إخفاق مضحك، ويجعل عمله - مهما كان مخلصا - نوعا من «الدون كيشوتية» ومحاربة طواحين الهواء..

ومثل وهذا الجهل أو التغافل أو الغفلة، المبالغةُ في التقدير وتضخيم الحجم، فهذه وتلك شأنها شأن التهوين المبنى على الجهل أو التجاهل. حيث يؤدى كل إلى البعد عن الحقيقة. والحرب في ميدان من الوهم لا ينفع شيئا بل يضر أشياء وأشياء.

والأساس الثانى هو الاقتدار الفنى الأدبى الصحيح. وذلك بأن يكون كل ما ينتج من أدب نضالى أدبا حقيقيا مستوفيا أشراط الأدب في كل نوع من أنواعه، بحيث يكون الشعر شعرا حقيقيا، بل عاليا فنيا في مستواه الشعرى، وبحيث تكون القصة قصة حقيقية، بل رفيعة المستوى في المجال القصصى، وبحيث تكون المسرحية مسرحية فعلا، بل عظيمة القيمة في الميدان المسرحى، وهكذا.. وذلك لكي يتحقق الأثر المطلوب من العمل الأدبى، ويؤدى وظيفته النضالية عن طريق احترامه والتأثر به والاقتناع بما يريد هذا العمل أن يقول. وبغير ذلك يفقد العمل احترامه، وتضيع قيمته، ولا يكون له تأثير أو يكون له تأثير عكسى، بما يجلب من سخط وسخرية وازدراء.

والأساس الثالث، هو التثبيت بروح الإصرار، بأن يصر هذا الأدب على النصر في هذا الصراع ضد الصهيونية والإمبريالية، ويهيىء الناس لهذا النصر، ويحملهم على الأخذ بأسبابه الحضارية والسياسية والفكرية، ويبعد بهم عن التعلق بالأمانى والأوهام والاعتماد على الغير، كما ينأى بهم عن اليأس والتحلل والرغبة في الخروج من المأزق على حساب الكرامة والتاريخ والعرض والحاضر والمستقبل جميعا.

والأساس الرابع، هو الاعتماد على المنطق الإنسانى، الذى يُقنع أى إنسان في أى

مكان. ومن هنا يجب ترك المبالغات المتورمة، والعنتريات الصاخبة على أن يحل محل ذلك كله اتزان عقلى، وروح إنسانى، ومنطق عصرى، يشد عقل المتلقى ويهز قلبه ويكسبنا آخر الأمر تأييده، مهما يكن لون هذا المتلقى أو جنسه، أو مكانه من خريطة العالم.

والأساس الخامس هو الجنوح إلى التفاؤل الواعى، وإلى الأمل المتزن، بحيث يتجنب أدبنا المناضل اليأس والسلبية، لما فيهما من منافاة لروح النضال، وبحيث ينأى أدبنا كذلك عن التفاؤل الساذج، الذى لا ينبنى على أساس من وضوح الرؤية ولا يقوم على ركيزة من المعرفة الحقيقية بالأبعاد المختلفة لكل شىء يمس المعركة.

ومن هنا كان على أدبنا في معركته ضد الصهيونية والإمبريالية أن يتجنب كل ما يلقى ظلال اليأس على النفوس، ومن باب أولى عليه أن يترفع عن لطم الخدود، وشق الجيوب، وتحقير الذات، ولعن الماضى، وسب الحاضر، والاسترابة في المستقبل.. وليس معنى ذلك الضحك في موطن البكاء، أو المدح في مواقف القدح، أو تسمية الهزيمة باسم الانتصار، ولكن معناه التعبير عن كل شيء بما يستحقه، ولكن دون فقدان روح الأمل الواعى الذى يبحث عن نور فجر الغد في أحلك ظلمات الأمس واليوم...

وبعد هذه الأسس التى أراها ضرورية لأدبنا العربى في صراعه ضد الصهيونية والإمبريالية، أرى أن الحديث لا يتم إلا بما يكمل هذه الاستراتيجية المطلوبة. والذى يكمل هذه الاستراتيجية المطلوبة، هو أن نتوجه بهذا الأدب إلى الداخل وإلى الخارج معًا، بحيث لا يقتصر هذا الأدب العربى النضالى على المجال الداخلى وحده.. وهذا يقتضينا أن نختار دائمًا من نتاجنا الأدبى ما يمكن أن نترجمه إلى اللغات الحية، وأن نوصله بطريقة أو بأخرى إلى القارئ الأجنبى، وبخاصة في البلاد التى نحتاج أن نكسب فيها أنصارًا لقضيتنا..

ومن الممكن أن تقوم بهذه المهمة «المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم»، التابعة لجامعة الدول العربية، باعتبارها المنظمة الأقرب إلى الميدان الأدبى، مع صفتها العربية الشاملة التى تضع عليها مسئولية عربية قومية مشتركة كتلك المسئولية.

وفى هذه المناسبة، أرى أن من الممكن تنويع الأساليب التى يصل بها الأدب العربى المناضل إلى المتلقى الأجنبى، فمن الممكن تسجيل أشعار على اسطوانات بعد ترجمتها ترجمة ممتازة، وأدائها بأصوات مختارة.. ومن الممكن ترجمة مجموعات من القصص

القصيرة، ومختارات من الروايات، وطبعها وتسويقها عن طريق بعض دور التوزيع المحايدة، بعد إغرائها بالربح الوفير، الذى لا مانع -فى رأيى- من أن يكون مغريا بالإسهام الحقيقى والتحمس لنشر مثل هذه القصص والروايات.. ثم من الممكن أن تترجم بعض المسرحيات وتهيأ لها فرص العرض في بعض المسارح الكبرى في أوروبا وأمريكا وغيرهما، ولا يصح أن نبخل بأية نفقات تبذل في سبيل توصيل هذا الأدب المسرحى النضالى العربى في قضية العرب ضد الصهيونية والإمبريالية..

على أنه إذا تعذر الأخذ بهذا كله فلا أقل من تنشيط مراكزنا الثقافية فى الخارج ومكاتب الجامعة، وسفارات البلاد العربية، وما نشترك فيه من معارض ومؤتمرات وندوات وحلقات في مختلف بلاد العالم، لا مانع من تنشيط كل هذه الأجهزة لكى تسهم بطريق واضح دقيق ودائم في توصيل أدبنا العربى النضالى إلى المتلقى الأجنبى. وعن طريق هذا الأدب نكسب كل يوم مزيدا من الأصدقاء، ونحظى بمؤيدين عديدين، لا شك أنهم سوف يزدادون باستمرار تزايدا ينفع في الضغط على الرأى العالمى لما فيه صالحنا، ونجاح صراعنا ضد أعدائنا الصهيونيين والإمبرياليين.. كل هذا طبعا بالإضافة إلى توجه الأدب أساسا إلى الداخل، حيث يبصِّر العربى بقضيته عن طريق الفن، ويشحذ دائمًا عزيمته ويقوى إرادته، ويجدد نسيج نفسه، ويحول بينه وبين اليأس أو التردد، أو التبرم أو عدم الاستمرار في النضال، والاقتراب من هاوية الاستسلام الذى فيه النهاية لا قدر الله.

بعد ذلك كله هناك كلمة تحتاج إلى شيء من الإيضاح، وهى تتعلق بالتفسير الحقيقى لمصطلح «إمبريالية»، فالمعروف أن معنى هذا المصطلح هو الاستعمار الجديد، والمعروف أيضا أنه ينصب أساسا على تلك الدول الاستعمارية الغربية التى عُرفت تاريخيا بالاستعمار القديم، ثم غيرت جلدها أخيراً، وعملت على السيطرة بطريق آخر هو طريق الاحتكارات والأحلاف ومراكز القوى والقواعد، وما إلى ذلك.. وما دامت المسألة في الاستعمار الجديد - أو الإمبريالية - مسألة سيطرة وضغط ومحاولة كسب من جانب الدول الكبرى على حساب دولة صغرى، فأنا أرى أن اصطلاح «إمبريالية» لا ينبغى أن يقصر على دول بعينها، وأرى أيضا أن كل دولة كبرى تميل إلى الضغط والإفادة من دولة صغرى، هى دولة فيها إمبريالية وإن تسمت بأى اسم آخر. فليكن مصطلح «إمبريالية» إذن معادلا للقهر والسيطرة

والضغط وطلب مراكز نفوذ، وليكن صراعنا ضد «الإمبريالية» موجها لكل من يحاول أن يسيطر علينا أو أن يضغط على واقعنا، أو أن يستغل ظروفنا أو أن يطلب مراكز نفوذ منا، إننا نعادى الصهيونية ومن يعاونونها، في المقام الأول، وصراعنا ضدهم هو صراعنا من أجل الحياة والكرامة. ثم إننا مستعدون في الوقت نفسه لأن نعادى وندخل في الصراع - مهما كلفنا - ضد من يأخذ نفس الطريق الذى سلكه من عاونوا الصهيونية ومكنوها من طعننا وسلب أرضنا.. إننا على استعداد لأن نعادى كل من يسيء إلينا ويضغط علينا ويحاول أية سيطرة مستغلا ظروفنا، وحتى لو لم يقف علنًا مع الصهيونية، ولو لم يُسلك - اسمًا- في عداد الإمبريالية. فصراعنا لا يهتم بالأسماء، وإنما يهتم بالأفعال. وصراعنا لا يأخذ بالشعارات، وإنما يأخذ بالتصرفات وهو يحسن تقدير الحسنات والسيئات.

بقيت كلمة، أو بقى سؤال: هل معنى كل ما تقدم أن يكون كل نتاجنا الأدبى فى كل نوع من أنواعه، وفي كل شكل من أشكاله، حديثا عن الصهيونية والإمبريالية - بهذا المفهوم الواسع والواقعى للإمبريالية - بحيث لا نجد قصيدة ولا قصة ولا رواية ولا مقالة ولا مسرحية إلا في موضوع واحد هو الصهيونية والإمبريالية؟ الجواب بطبيعة الحال: لا فالمقصود من كل ما تقدم أن يكون هذا الواقع النضالى الذى تخوضه أمتنا العربية منعكسا في أدبنا العربى، نتيجة لتجنيد الأديب لنفسه، أو -على الأقل- لاستشعاره واقع أمته، بحيث نجد صورة لهذا الاستشعار -بطريقة أو بأخرى- فى ما ينتج من أدب..

ومن هنا ليس بلازم -بل ربما ليس بمطلوب- أن يكون كل عمل أدبى نصًا في موضوع واحد هو الصهيونية والإمبريالية، بل اللازم أن يلتحم الأدب بالواقع العربى، وأن يهضمه، وأن يفسره، وأن ينقده، وأن يعبر عنه، وأن يخلق التوافق النفسى فيه، كل ذلك وقضية صراع العرب ضد الصهيونية والإمبريالية هى القضية التى تلقى ظلالها هنا وهناك وتتسرب عناصرها هنا وهناك، وتلمح أبعادها وآثارها هنا وهناك. وخلال ذلك كله يكون الإصرار، وتأكيد الصمود، وشحذ الأمل، والاقتراب بالجماهير من فجر النصر.. وخلال ذلك كله أيضا يكون الفن الأدبى العالى بكل أشكاله الشعرية والقصصية والمسرحية، وبكل أسسه الفنية وروحه الإنسانية ومعالجته الصحيحة، ومن هنا يكون المنطلق إلى العالم الخارجى، حيث تكون الترجمة والنشر والتوصيل الصحيح إلى المتلقى غير العربى.

وهكذا لن ينغلق أدبنا بهـذه الدعوة ليـصير مـوضوعًـا واحدًا، وإنما سينـداح ويتسع ليتناول كل التجارب والمواقف والأحاسيس والانفـعالات كما أنه سيشكل في كل القوالب والأشكال والصور، وسيكون كأدب أية أمة راقية تعرف معنى الأدب وأسلوب الفن، ولكنه فقط سـوف يتلون بطابع المرحلة وروح العصر، حتى يـرى فيه غيرنا حـقيقة واقـعنا، وحتى يرى فيـه أبناؤنا صورة حاضرنا وانعكاس أحـداثه علينا. حتى نستطيع قـبل ذلك وبعد ذلك أن نوظف هذا الأدب بقيمته الضخمة وقـوته الهائلة في أهم ما يشغل حياتنا الحاضرة ويمس تاريخنا، ويهدد مستـقبلنا، وهو «صراعنا ضد الصهيونية والإمبـريالية» فإن لم يكن هذا كان الأدب لونا من اللهـو الذى لا يليق في سـاعـات الجد، أو نوعـا من التـرف الذى لا يطلب عندما تلح الحـاجة علي الضرورات.. ومن حسن الحظ أن مـعظم أدبنا العربى يتجه تلـقائيا إلى تلك الوجهة الحيوية الصحيحة، وهى وجهة النضال، وإن كان في كثير من نتاجه يحتاج إلى ترشيد، حتى يتجه وجهته وقـد تسلح بما يبلغه غايته. وبعض تلك الأسلحة هو ما حاول هذا المقال أن يبصر به، وأرجو أن يكون قد أصاب.



الشعر العربي المعاصر*
بين الأصالة والتجديد

لعل من الواضح أننا لا نقصد «بالأصالة» في هذا المقام معنى التشبث المطلق بالقديم، مع إلغاء كل ذاتية، فهذا المعنى من الخير أن نطلق عليه مصطلح «التقليدية» كما أننا لا نعنى بالأصالة هنا معنى اتخاذ الجديد من القديم مثلا يحتذى مع بعض الإضافات التى تفرضها موهبة المحتذى أو تقتضيها طبيعة الظروف المتغيرة، فهذا المعنى من الأصوب أن نخصص له مصطلح «المحافظة».

وهكذا نقصد «بالأصالة» فى هذا البحث معنى بعيدا كل البعد عن «التقليدية» الغافلة العمياء، وعن «المحافظة» الواعية الملتفتة بتعاطف إلى الوراء.. وهذا المعنى الذى نقصده «بالأصالة» فى مجال الحديث عن الشعر العربى المعاصر، هو التميز واتضاح الشخصية. وكل هذا لن يأتى إلا من تحقيق السمات الخاصة، التى هى خلاصة العناصر الباقية في روح الأمة وطبيعتها، وشتى مقوماتها في الفكر والثقافة والفن والحضارة جميعا.

ولعل من الواضح كذلك أننا لا نقصد «بالتجديد» هنا معنى استخدام أي جديد بطريقة عشوائية، أو بنقله نقلا أعمى لمجرد أنه جديد، فمثل هذا العمل أدخل في باب «التقليد»، لأن التقليدية ليست مقصورة على احتذاء القديم ومحاكاته وحده، وإنما هى أيضا في احتذاء الجديد ومحاكاته كذلك دون وعى ومن غير إضافة خلاقة واقتدار على الإبداع.

وهكذا نقصد «بالتجديد» الأخذ بالجديد الذى لم يعرفه الأقدمون عندنا، واستخدام هذا الجديد استخداما فنيا واعيا مبدعا.

بهذا التحديد يتضح المقصود من هذا البحث، فهو ليس محاولة للمفاضلة بين

---

* هذا البحث من بحوث مؤتمر «الأصالة والتجديد» الذى عقدته في القاهرة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، وذلك في الفترة من ٤ إلى ١١ أكتوبر سنة ١٩٧١. وقد نشر في مجلة الآداب في عدد نوفمبر من العام نفسه.

«الأصالة والتجديد»، فهما في الواقع ليسا متخاصمين. وإنما هذا البحث محاولة لتأكيد أن الشعر المعاصر -كأي فن- لا بد لبنائه بناء صحيحا أن يقوم على دعامتين متآزرتين ضروريتين هما: «الأصالة والتجديد» وهذا يقتضى -بطبيعة الحال- بيان عناصر «الأصالة» في الشعر العربى والكشف عن مراحل تكونها وتخلقها، حتى استوت كائنا متميز السمات. كما يقتضى الأمر كذلك الإلمام بأبرز حركات التجديد وأهم مظاهره عبر العصور إلى العصر الحديث، لنرى ما كان من هذا «التجديد» صالحا لتطوير هذا الشعر وإنمائه، دون أن يمس «أصالته» أو يشوه سماته..

وهذا قد يهدينا إلى استنباط معيار فنى صادق، نُقوِّم به ما يعرض من مشكلات تتصل بالشعر ونقده في العصر الحديث، ولا يكاد يظهر فيها وجه الحق.

ولذا ربما كان من الخير أن نلم إلمامة سريعة بسيرة الشعر العربى، منذ جاهليته إلى اليوم، لكن نقف -أولا- على أهم تلك العناصر الباقية التى خلدت فيه على مر العصور، وكونت آخر الأمر سمات أصالته. ثم لكى نعرف -ثانيا- أبرز الروافد التى غذته خلال الحقب، ومثلت في النهاية مدى مرونته وطبيعة تجدده.

لقد كان الشعر العربى في العصر الجاهلى يعبر بوضوح عن الإنسان العربى، في أحاسيسه الذاتية وهمومه الجماعية، وكان في هذه وتلك يصور تجارب معيشة، انفعل الشاعر بها واهتز وجدانه حيالها. وكان الشاعر الجاهلى شديد الارتباط ببيئته، مفتونا بالتعبير عن كل ما تحويه ماديا ومعنويا. ثم كان شعره وعاء حافظا لكل ما آثره من فضائل، ولما فضله من قيم.

ومن هنا يمكن أن تبرز الملامح الذاتية المبكرة للشعر العربى، التى تعتبر الخطوط الأولى في صورته. وهذه الملامح هى: التعبير بصدق ووضوح عن تجارب الذات، ومشكلات البيئة، ومظاهر الطبيعة، والاهتمام بتعميق الإحساس بالروح العربية، والقيم العربية، والفضائل العربية، التى في مقدمتها: الإباء والحرية، ورفض الهوان والاستعباد، وبذل الروح في سماحة وفخر، فداء للأرض والعرض والحفاظ على العهد.

ثم جاء الإسلام، وكان ثورة فكرية واجتماعية، زلزلت كثيرا من القيم التى كانت مستقرة في العصر الجاهلى، وبخاصة تلك القيم التى لم تنضج إنسانيًا، ولم تبلغ مستوى

أخلاقيا راقيا. وهنا توقف الشعر العربى قليلا، في محاولة لهضم القيم الجديدة واستيعابها، وفى محاولة أيضا للتخلص من مأثورات كانت مجالا فسيحا له فيما قبل. ومن هنا بدأ النتاج الشعرى في عصر صدر الإسلام قليلا نسبيا، حتى ظن البعض أن الإسلام حارب الشعر وعوق مسيرته، بينما لم يَعدُ الأمر أن يكون محاولة من الشعر نفسه للتجدد والتكيف ومواكبة الثورة الكبرى التى أشعلها الإسلام.

وهكذا تتضح خاصة أخرى من خصائص الشعر العربى، أو تبرز سمة من سماته الأصيلة، وهى أنه شعر متطور لا يعرف الجمود، ولا يتحجر عند عصر أو بيئة أو نظام خاص، وإنما هو مستجيب أبدا لحركة الحياة من حوله، مستعد دائما للتكيف معها وهضمها والتعبير عنها، حتى لو اقتضى الأمر وقفة مستأنية لمراجعة الماضى، ودرس الحاضر، واستشراف المستقبل، وتصحيح المسيرة، كما فعل في عصر صدر الإسلام.

ثم بدأ الشعر يعود إلى الانتعاش في العصر الأموي، فعبر عن الإنسان العربى الجديد، وعن مجتمعه وقيمه، ولكن مع بعض رواسب من العصر الجاهلى، وهى رواسب كثير منها فنى يتصل بتقاليد الشعر ويرتبط بموروثه في الشكل والأسلوب وطريقة التصوير والتعبير.

وهنا تبرز سمة أخرى من سمات الأصالة في الشعر العربى، وهى أنه لا يتغير - مهما تغير - متخلصا من كل موروثه، ولا مستبدلا كل تقاليده، وإنما يتطور محتفظا - دائمًا- بعناصر تاريخية فنية، هى بعض سماته ولونه وأريجه، حتى لقد وجدنا في شعر العصر الأموى رواسب من تقاليد العصر الجاهلى، بل وجدنا في بعض نماذج شعر صدر الإسلام حديثا عن الخمر وغزلا في المرأة، كما يتضح ذلك في شعر حسان بن ثابت شاعر الرسول. وذلك لأن افتتاح القصائد بحديث الغزل والخمر كان ظاهرة فنية تاريخية مرعية، فخضع لها الشاعر الصحابى الجليل، واستقبل المسلمون الورعون حديثه استقبالا فنيا متسامحا واعيا، فاعتبر الحديث عن الخمر والمرأة أمرًا فنيا خالصا، لا يلزم صاحبه بقيمة غير قيمة الفن، ولا يحاسب إلا بمعاييره.

وحين أظل عصر بنى العباس، وانتقلت عاصمة الدولة من دمشق إلى بغداد، واختلط العرب بعناصر مختلفة من أمم أخرى وبخاصة الفرس، حدث تحول خطير في

البيئة العربية والإنسان العربى على السواء. أما البيئة فقد خرجت من بداوتها البسيطة إلى مدنية معقدة، وتخلصت من محافظتها ونقائها إلى تحرير مفعم بالشوائب والغرائب. وأما الإنسان العربى فقد أصابه هذا التحول الخطير بكثير من عدم القدرة على التماسك، فكان البعض يتداعى أمام مغريات اللهو المتبذل حتى يصل إلى المجون أو الزندقة، كما كان البعض يغالى في المقاومة، حتى يبلغ حد الاعتزال أو الزهد. وانعكس هذا على الشعراء - أو ظهر في شعرهم - فكانت ثورة أبى نواس وجيله ممن رأوا وجوب التعبير عن هذا المجتمع الجديد والإنسان الجديد، بكل ما فيه من شك وقلق ورفض ومجون وسخرية حينا، ومن إنابة وإيمان ويقين وزهد حينا آخر.

وهكذا ظهرت ثورة كبيرة في محيط الشعر العربى، مست كثيرا من جوانبه المتصلة بالمضمون أو المرتبطة بالشكل، حيث ظهرت الخمريات والمجونيات والغزليات الشاذة، إلى جانب الزهديات والإلهيات والتأمليات الجادة، وحيث لجأ كثير من الشعراء إلى استحداث منهج جديد للقصيدة، وبخاصة في افتتاحيتها، كما حل التصوير الحضرى محل الرسم البدوى، ومال الأسلوب إلى كثير من السلاسة والبساطة والصقل الذى يلائم حياة المدينة والحضر. وكذلك تضمن الشعر مادة فكرية تصل أحيانا إلى درجة الجدل المنطقى أو التعمق الفلسفى، نتيجة لما كان من حركة فكرية ضخمة استمدت كثيرا من فلسفة اليونان وحكمة الهند.

ولكن هذه الثورة الكبيرة التى تأججت في أيام أبى نواس، هدأت في أيام أبى تمام بعد أن زالت الغاشية، عن النفس العربية وبعد أن انكشفت الغشاوة عن المجتمع العربى، وبعد أن ألف العرب تلك الحضارة الجديدة، وتجاوزوا مرحلة الانبهار بها ودخلوا مرحلة تأملها ونقدها واختيار الصالح منها. حينئذ عاد الشعر العربى -مع أبى تمام وجيله- إلى أصالته، ورفض كثيراً مما أصابه أو فُرض عليه أيام الفورة مما يتنافى مع الطبع العربى والروح العربى والقيم العربية. فاختفى شعر الشعوبية والاستخفاف بالعروبة، وتقلص شعر المجون والزندقة حتى لم يعد له مكان، ودرست ظاهرة افتتاح القصائد على طريقة أبى نواس تقريبا، وعادت القصيدة العربية الجادة إلى الظهور، كرد فعل لتطرف أبى نواس وأصحابه، كذلك عاد استلهام الحياة العربية والبيئة العربية - حتى البدوية منها - في التصوير والتعبير،

حتى تعـود إلى القصيـدة العربية مـلامحها التى شـوهت، وطهارتها الفـنية التى لوثت. ولـم يتقـوقع أبو تمام وجـيله، أو يرتدوا بالشعـر وينتكسوا به حين فـعلوا ذلك، لأنهم عـبروا عن عصـرهـم أصدق تعبيـر، حتى ليعكس شعـرهـم صورة هذا العصـر بكل ما فيه من حـضارة وفكر وثقافـة، وفن، برغم هذا الذى كان منهم من طرح مذهب أبى نواس وجـيله. وقد بلغ هذا الاتجاه الذى راده أبو تمام ذروته مع أبى الطيب، حتى ليمكن أن يعتبر هذا الشاعر الكبير أعظم من ممثلوا قيمه.

ومما حدث للشـعر العربى في العـصر العبـاسى، من لدن أبى نواس إلى أبى الطيب، يمكن أن تبرز بعض الملامح الذاتية للشعر العـربى التى تشارك مع الملامح السابقة في تشكيل صورته الأصيلة، وطبيعته المميزة. ومن هذه الملامح التى أضافها تاريخه في العصر العباسى: إيثاره لـلجد، ونفرته مـن التبذل واللهـو البذئ والمجـون الرخيص، ثم تعلقـه بالقيم النبـيلة والأهداف الكريمة، التى عاش عليهـا الإنسان العربى والمجتمع العربى، في عصـور استقراره ووعيه وإدراك حقيقته.

ومن هذه الملامح التى أضـافها تاريـخ الشعر العـربى في العصـر العبـاسى كذلك والتى شاركت في تشكيل صورته الأصيلة وطبيعته المميزة: هضـمه للثقافة العميقة، حتى ولو كانت مـوغلة في العقـلانية، على أن تخرج بعـد ذلك شعريـة رفافة مـلائمة لطبيـعة الشعر، ثم مرونة قـوالبه اللغوية والموسيقيـة والتصويرية بما يلائم حركة الحيـاة ومتطلباتها في البيئة الجديدة.

ثم كان الوجود العربى في الأندلس، وانتقلت الاتجاهات الشعرية الشرقية إلى هناك، وأخذ الشعـراء الأندلسيون يعبرون عن ذواتهم وبيئـتهم مضيفين إلى ملامح الشـعر العربى إضافـات حسبت لهم، كتـعميق الـلون المحلى، وتغليب الجانب العـاطفى، وزيادة التنويع الموسيـقى. وكان هذا الجـانب الأخير هو أهم مـا أضافـوه إلى ملامح الشعـر العربى، فـقد اختـرعوا الموشحات مطورين بهـا موسيقى الـشعر تطويرا كبـيرا. وبشيوع هذه الموشـحات بينهم وفي كل البيـئات العربية، برز هذا الطـابع الذى يجب أن نقف عنده في طبيعة الـشعر العربى، وهو أنه قـابل دائمًا لتطور موسيـقاه، ولا يشترط أبدا لتلك الموسـيقى أن تكون هى موسيـقى القصيدة الملتـزمة لوحدة البحر ورتـابة القافية، فقط يجب أن تكـون هذه الموسيقى

ممثلةً عنصرا أساسيًا من عناصر العمل الشعرى، وذلك بأن يكون من الوضوح بحيث تؤدى وظيفة لا تقل عن تلك التى تؤديها الكلمات والتعابير والصور.

ثم أعقب انهيار دولة بنى العباس وسقوط الأندلس تخلف الأمة العربية، بسبب ما أصابها من تمزق في الداخل، وبما نكبت به من عدوان من الخارج. وأثناء ذلك التخلف - الذى وصل حضيضه في العصر التركى - تخلف الشعر العربى بصفة عامة، ولم يعد في جملته إلا ألوانا من المحاكاة للقديم، بل تقليدا للردىء من نماذجه.

ومن هنا أثبت الشعر العربى أنه لا يعيش بعيدا عن الرقى الحضارى والازدهار السياسى والاجتماعى والفكرى والثقافى والفنى، ولا يمكن أن يكون مجرد لغة تنظم ألفاظها، وترص تراكيبها وتتابع تفاعيلها وقوافيها.

وأخيراً أشرق العصر الحديث، واتصلت أمتنا من جديد بأسباب الحضارة وأظلتها حركة بعث في السياسة والاجتماع والعلم والفن. وكان من أهم أسباب ذلك، اتصالها بمنابع الحضارة الغربية الحديثة من جانب، وتنبهها إلى منابع القوة في الحضارة العربية القديمة من جانب آخر. وهنا عاد الشعر العربى - ككثير من الفنون- إلى حياة نشطة، وأخذ يجدد مسيرته، حتى قطع شوطًا كبيرًا في سبيل وجوده الكريم، بدأه من عهد البارودى في منتصف القرن الماضى، وما زال يخطو نحو غايته في عهد أصحاب الشعر الحر منذ منتصف القرن العشرين.

وخلال هذه المسيرة الطويلة في العصر الحديث، طرأت على الشعر العربى نزعات، وحاولت أن تسيّره اتجاهات، وثارت حول وجهته خصومات. فكانت أولا نزعة المحافظين التى رادها البارودى والتى وصل بها إلى غايتها شوقى. وقد كان هؤلاء المحافظون يرون أن الطريق الأصلح لمسيرة الشعر، هو أن يسلك سبيل النماذج الشعرية العربية الجيدة التى خلفتها عصور الازدهار العربية، بحيث تعتبر هذه النماذج المثل الأعلى للقصيدة فى لغتها وأسلوبها وروحها وموسيقاها، لكى تكون بعد ذلك القالب الذى يعبر به الشاعر الحديث عن تجاربه وبيئته وعصره، مع ما يفرض ذلك من ضرورة الإضافة والحذف والتغيير والتبديل، في إطار المحافظة على هذا القالب الجليل للقصيدة العربية.. ثم كانت بعد ذلك نزعة التجديديين، الذين كان من سابقيهم مطران، ومن مناضليهم العقاد وشكرى والمازنى.

وقد كان هؤلاء - يعتقدون أن الأصوب لمسيرة الشعر هو أن يستدبر النماذج العربية المأثورة وأن يتبع الاتجاهات الشعرية العالمية المسيطرة، بما لها من قيم فنية ممتازة، كالوحدة العضوية والتعبير بالصورة، وكالصدق الفنى، واتضاح شخصية الشاعر وما إلى ذلك، كل هذا مع المحافظة على طبيعة اللغة وصحتها وعلى الطابع العربى وتميزه.

ثم تولدت - ربما من النزعتين السابقتين مع عوامل ثقافية وفنيه أخرى - نزعة شعرية ثالثة، وهى نزعة الابتداعيين، الذين كان من مشجعيهم أبو شادى، كما كان من عمالقتهم ناجي والهمشرى ومحمود حسن إسماعيل. وقد جنح هؤلاء بالشعر إلى جهة أخرى، فآثروا الرمز، وتوسعوا في المجاز، وجددوا في الوصف، حتى ابتدعوا في الشعر العربى ابتداعا خطا به خطوات أفسح من خطوات التجديديين السابقين..

وأخيرًا - وفى حدود الخمسينيات - ظهر أصحاب الشعر الحر، فوجهوا الشعر العربى - أو حاولوا توجيهه - إلى وجهة تخالف في كثير من ملامحها كل ما عرف للشعر العربى من سمات، على أيدى السابقين من المجددين. فقد تركوا ما عرف قبلهم من قوالب موسيقية للشعر، واستحدثوا قوالب جديدة، أساسها ترك الالتزام بوحدة البحر والقافية، وذلك بجعل وحدة التفعيلة تحل محل وحدة البيت، وبعدم الأخذ بأى لون من الالتزام فيما يتعلق بالقافية. هذا من ناحية الشكل الموسيقى، أما من النواحى الفنية الأخرى فقد أفرط بعضهم في الواقعية، كما أفرط بعضهم في الرمزية، كما تردد بعضهم بين هاتين والرومانسية، وكذلك اهتم أكثرهم بأساليب تعبيرية جديدة، كالقص، والحوار، ورسم المشاهد الدرامية، واستخدام الأساطير والرموز. كل ذلك مع توفيق حينًا وإخفاق حينًا آخر.

وطبيعى أن تسبب تلك النزعات المختلفة معارك، وأن تفضى في كثير من الأحيان إلى البلبلة وعدم اتضاح وجه الحق. هذا وإن كانت كل تلك النزعات وما صاحبها من معارك قد دفعت بالشعر كثيرا في طريق تطوره وصعوده، بحيث كان تقدمه وسموه - غالبا- أكثر من تعثره وهبوطه. لكننا مع ذلك لا نزال أمام حيرة في بعض أمور الشعر، ولا يزال المشتغلون بإنتاجه ونقده مختلفين حول عدد غير قليل من قضاياه الأساسية. فما يراه البعض خيرا يراه آخرون شرا، وما تعده جماعة حسنا تعده أخرى قبيحا. حتى لقد وصل

الأمر أحيانا إلى ما يتنافى مع المعاصرة ووحدة الثقافة، مما يحتم محاولات جادة لتصفية الموقف وتوضيح وجه الحق.

وفى رأيى أن أى شعر ممتاز -كأى فن ممتاز- لا بد أن يقوم على دعامتين، هما: الأصالة والتجديد. أما (الأصالة) فلا بد منها بالنسبة للشاعر الفرد، ولا بد منها كذلك بالنسبة لمجموع نتاج الأمة، فكل عمل لشاعر لا بد أن ينم عن ذاته، عن روحه، عن تفرده، عن عبقريته وموهبته وشخصيته، تماما كلون عينيه وشعره وبصمات أصابعه.. وكذلك مجموع شعر عصر أو جيل أو أمة، لا بد أن ينم عن روح هذا العصر وطبيعة الجيل وشخصية الأمة.. ومن هنا لا بد أن يتضح في شعرنا المعاصر - إلى جانب تميز شخصيات الشعراء - تميز شخصية أمتنا، وأن تظهر - مع روح العصر - روح شعبنا، وأن تتجلى - بالإضافة إلى مقومات الفن - مقومات عروبتنا، في الفكر والفن والحضارة جميعا، بحيث يحس قارئ هذا الشعر أو سامعه أنه -فعلا- شعر عربى، وليس شعرا أجنبيا مكتوبا بحروف عربية.

وأما (التجديد) فلا بد منه كذلك بالنسبة للشاعر الفرد، ولا بد منه كذلك بالنسبة لمجموع نتاج الأمة، فكل عمل لشاعر لا بد أن لا يكون مجرد وقوف عند المألوف ولا بد أن يشتمل على إضافة تحسب لصاحبه ولو يسيرة، وبهذا وحده يمضى الشعر في مسيرته إلى الأمام، ناميًا حيا صاعدا باقيا، فمن مجموع الإضافات الخلاقة والتجديدات البناءة تتألف الخلايا الحية المتجددة في الكيان الشعرى. ولا يمكن أن يكتفى هذا الفن - ولا أى فن - بالمحافظة على ملامحه المعروفة وسماته المألوفة وعناصره الباقية، لأن هذه جميعا من غير إضافة دائمة إليها تتحول إلى ملامح جامدة على جسد تمثال ميت.. وكذلك يتحتم أن يضيف كل عصر وكل جيل في العصر الواحد إضافات تجديدية إلى رصيد الشعر، بحيث ينمو هذا الرصيد دائمًا، وبحيث تستمر روح الشعر حية أبدا بفضل تجديدات الأجيال. وإلا لو بقى كل جيل يعيش على رصيد الجيل السابق دون إضافة، لمضت الحياة مخلفة وراءها هذا الكائن المتحجر الأشبه بما يعثر عليه في الحفريات.

وإذا كان لا بد من تحقق (الأصالة) و (التجديد) جميعا لقيام شعر جيد باق متطور، فلا بد من مراعاة عدم طغيان أحد العنصرين على الآخر، لأن (الأصالة) إذا طغت على

«التجديد» ورطت في المحافظة أو أوقعت فى التقليد، ولأن (التجديد) إذا جار على (الأصالة) جر إلى المحاكاة العمياء أو النقل الأبله.. وإذن فلا بد (للأصالة) من (تجديد) يكافئها ويسمو بها عن أن تكون تقليدا للقديم أو مجرد محافظة عليه. ولا بد (للتجديد) من أن يستند دائمًا إلى أصالة تعادله وتعصمه من أن يكون نقلا للحديث وإقحامًا لشيء غريب على طبيعة الفن الشعرى العربى كما تشكلت وتخلقت عبر العصور.

وهكذا نجد لدينا معيارا محايداً -وعلميا إلى حد كبير - يمكن أن نحتكم إليه في كثير من تلك القضايا الشعرية التى لم يتضح فيها وجه الحق، ونكون قد ربحنا من خلال نظرتنا الوصفية في تتبع مسيرة الشعر العربى، قاعدة معيارية تفيدنا في تقويم الشعر المعاصر وحل بعض قضاياه. فأية ظاهرة فنية يمكن أن نقيسها بهذا المقياس لنعرف آخر الأمر ما لها وما عليها.

وهذا المقياس هو:

(التآزر بين الأصالة والتجديد) أى تحقق العنصرين معا تحققا متكافئا مترابطا متعادلا، بحيث لا يخول العمل الشعرى منهما، ولا يطغى جانب منهما على الجانب الآخر.

وقد برزت لشعرنا العربى - من خلال عمره الطويل - ملامح مميزة، تعتبر في مجموعها - أو أغلبها - أركان أصالته وعنوان تميزه وتفرده. وهذه الملامح هى تلك السمات التى بقيت لنماذجه الخالدة التى عاشت معبرة عن الإنسان بكل قيمه وروحه وأحاسيسه، وعن الأمة العربية بكل طبيعتها ومقوماتها في الفكر والفن والحضارة جميعا.. أما تلك السمات التى تلاشت مع العصور، فهى عوارض زائلة وليست سمات باقية.

وقد عرفنا من تلك السمات الباقية ما تخلق منذ أقدم الأزمان إبان العصر الجاهلى، مثل إيثار الشعر للوضوح والصدق، والتعبير عن تجارب الشاعر وبيئته، وتعميق الإحساس بقيمه الرفيعة ومثله الباقية.

كما عرفنا من تلك السمات الباقية ما ظهر بعد الإسلام مثل الاستجابة للثورات الإنسانية، والتعاطف مع الحركات التقدمية، حتى لو اقتضى الأمر للتوقف حينا لتمثلها ومواكبتها والتعبير بعد ذلك عنها.

كذلك عرفنا من تلك السمات الباقية التى ظهرت بعد الإسلام سمة الاستمرار، التى بمقتضاها رأينا الشعراء لا يتخلون كلية عن جميع تقاليد الشعر الجاهلى، مهما تغير مضمون شعرهم وتحولت غاياته وتبدلت أساليبه بعد مجيء الإسلام.

كذلك عرفنا من تلك السمات الباقية لشعرنا العربى ما اتضح خلال العصر العباسى، مثل الانفساح لاستيعاب كل جديد غير مناف للروح العربية والقيم العربية والذوق العربى، ورفض ما سوى ذلك مما يمس القومية العربية أو الفضائل العربية أو تماسك العرب في حياة كريمة فاضلة على أرضهم.

كذلك عرفنا من تلك السمات الباقية للشعر العربى في ذاك العصر، تعاطفه مع الحياة العربية والبيئة العربية في كثير من مظاهرها المادية والمعنوية، بحيث استلهم تلك الحياة بمعالمها وأماكنها وأسمائها وتقاليدها، فحقق ألوانًا من الإيحاء المعمق للإحساس، بفضل ما تحمل تلك المعالم والأماكن والأسماء من شحنات عاطفية غنية.

ثم عرفنا من تلك السمات الباقية للشعر العربى إبان الازدهار الأندلسى، مرونته أمام الموسيقى المتطورة، وعدم اكتفائه بالموسيقى الشعرية التى حدد معالمها الخليل بن أحمد.

وأخيرا عرفنا من سمات الشعر العربى الباقية ما أكدته مسيرته خلال العصر الحديث، ومن تلك السمات: استجابته للتأثيرات الفنية التى تخدم طبيعته ولا تطمس سحنته، مثل الأخذ بالوحدة العضوية، والميل إلى التعبير بالصورة، ومثل التوسع في المجاز اعتمادا على ظاهرة تراسل الحواس، ومثل التجديد في الوصف والاهتمام بالرمز، والعناية بالعناصر القصصية، والمشاهد الدرامية، والحوار الحى.

وليس من شك في أنه يأتى في هذا المقام اتساع قوالبه لأشكال جديدة، كالقصصية والملحمية والمسرحية، ما دام هذا في إطار الحفاظ على باقى الملامح السابقة، التى اكتسبها الشعر العربى عبر العصور، وأصبحت من مقوماته وملامحه المميزة.

وقد اتضحت تلك السمات المستحدثة من خلال النماذج الجيدة التى خلفها أمثال شوقى ومطران والعقاد وناجى ومحمود حسن إسماعيل وعبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور وفوزى العنتيل وعبده بدوى وغيرهم... وأضافت تلك السمات المستحدثة التى تقبلها الشعر العربى ملامح جديدة تكمل صورته وتعطى مع سوابقها معالم أصالته.

فإذا ما أردنا تطبيقا للمعيار الذى انتهينا إليه - وهو معيار التآزر بين الأصالة والتجديد - على بعض مشكلات الشعر في العصر الحديث، فلنأخذ مثلا هذه القضايا الثلاث من قضايا الشعر، وهى قضية (الشعر الحر) وقضية (الغموض) وقضية (استخدام الرمز) لنرى كيف يمكن أن يهدى هذا المعيار في هذه القضايا إلى وجه الحق.

أما قضية (الشعر الحر) فبناء على ما انتهينا إليه من اعتبار الموسيقى سمة أساسية من سمات الشعر، فإننا نرى أنّ تحقق هذه الموسيقى بوضوح في العمل الشعرى محقق لهذا الجانب من الأصالة، وليس بلازم أن تكون تلك الموسيقى هى موسيقى الخليل بن أحمد، لأننا وجدنا الشعر العربي - خلال تاريخه الطويل - قد طرأت على موسيقاه تغيرات عديدة في الشرق والأندلس، وقد استجاب لها جميعا وغنى بها وازدهر معها.. على أن الموسيقي - آخر الأمر - جانب جمالى، والقاعدة فيها مرنة بطبيعتها، من شأنها أن تتطور حسب الأذواق والأزمان والبيئات، ولا يفضى التغيير فيها إلى خطورة كتلك الخطورة التى يفضى إليها التغيير في القواعد التوقيفية كقواعد اللغة. ذلك أن التغيير في قواعد اللغة - أو مقتضيات هذه القواعد - يفسد المراد من الحديث أو يغير المقصود، بعكس التغيير فى القواعد الجمالية التى منها الموسيقى الشعرية، إذ هو علامة تجديد وسمة تطور ودليل ملاءمة للذوق الجديد في الزمان والمكان.

وأما قضية (الغموض) الذى أصبح ظاهرة تغلف بالضباب والألغاز كثيرا من نتاج الشعر، فبناء على ما عرفنا من سمات الشعر العربى الأصيلة نرى أن هذه الظاهرة لا تتفق مع (الأصالة) وإن كان لها حظ من (التجديد) في بعض الأحيان؛ وذلك لأن شعرنا العربى قد اتخذ الوضوح - في كل عصوره سمة من سماته الفنية المميزة، حتى لقد اعتبرت النماذج القليلة المتورطة فى الغموض المعمى نماذج بعيدة عن بلاغة العرب، ووضع النقاد لتعقيداتها نعوتا سيئة محذرين من التورط في أمثالها.. نعم ليس المراد بالوضوح السفور الكامل والمباشرة المطلقة، فقد كان كثير من شعر أبى تمام وأبى الطيب وأبى العلاء محتاجًا إلى إعمال فكر وإمعان نظر وإطلاق خيال، وكان هذا الشعر من غرر الشعر العربى. وإنما المراد بالوضوح البعد عن الإلغاز الذى مصدره عدم اتضاح الفكرة أو عدم تمثل التجربة، أو مرده إلى المحاكاة العمياء لبعض الاتجاهات، أو مرجعه شطح الخيال وتداعى التعابير، أو

تسجيل كلام غريب للفت الأنظار والتمسح بالتجديد. وطبيعى أنه لن تدخل في هذا اللون المنافى للأصالة تلك الألوان من التعابير الفنية الشعرية التى تعتمد - في شيء من الغموض الواعى - على أصول عربية مقررة، وبهذا لا تدخل في الغموض الملغز الذى يُرفض لمنافاته للأصالة.. ومن هذه التعابير الفنية الشعرية تلك التى تعتمد على تراسل الحواس، فتصف المسموع بما يوصف به الملموس، وتتحدث عن المسموع وكأنه شيء مشموم وهكذا. فهذا اللون من التعابير يمكن رده - بشيء من التأمل - إلى التوسع في المجاز، الذى هو وسيلة جيدة من وسائل التعبير الشعرى. فحين يقول شاعر عن لحن «إنه لحن أبيض» فيصف المسموع بصفة المرئى، لا ينبغى رفض هذا بحجة الغموض، لأنه فى الواقع ليس إلا مجازا علاقته الجامعة بين المنقول منه والمنقول إليه، هى الحالة النفسية الواحدة في كل، فأنا حين أستريح للحن هادئ برئ نقى، تحس نفسي نحوه ما تحسه حين تتلقى عينى اللون الأبيض بصفائه ونقائه وبراءته، ومن هنا أستعير الوصف بالبياض الذى شأنه أن يكون للمنظور، وأخلعه على اللحن الذى شأنه أن يوصف بما يوصف به المسموع. فهذا مجاز بعيد نوعا ولكنه مجاز على كل حال.

ومثل هذا يمكن أن يقال في كثير من التعابير الرامزة والتراكيب الموحية التى تزخر بها أشعار الممتازين من المجددين المحدثين الواعين، والتى لا تكفى في فهمها معرفة المعانى اللغوية، وإنما تحتاج إلى معايشة لعالم الشاعر، وتمثل لتجاربه وتصور لتحليقات خياله. وهذا كله شيء مقبول ولا يتنافر مع سمة الوضوح التى هى معلم من معالم الأصالة العربية.. أما ذاك الإبهام الملغز الذى ليس وراءه عمق تجربة ولا انطلاق خيال ولا توسيع مجاز ولا محاولة إيحاء، فإنما هو شيء بعيد كل البعد عن «الأصالة» في الشعر العربى مهما أريد به «التجديد».

وأما مسألة (استخدام الرموز) التى أصبحت ظاهرة من ظواهر الشعر المعاصر، فقد اتضحت بصفة خاصة عند الشعراء المتأثرين بالشعر الأوربى كشعر «إليوت». وكلمة الحق في تلك الظاهرة - بناء على ما عرفنا من معيار «الأصالة والتجديد» - هو أن تلك الرموز إذا كانت ترجع إلى الرصيد الحضارى الفنى العربى، كانت عنصرا تجديديا ناجحا، لأنه يعمق الإحساس بما يحمل الرمز من طاقات شعرية أو ظلال تاريخية أو إيحاءات فنية، دون

أن يمس الأصالة التى تفرض الحفاظ على الروح والجو العربى عمومًا.. أما إذا كان مرد الرمز إلى رصيد غريب، فإنه يخدم «التجديد» ولكنه يسىء إلى «الأصالة»، حيث يبدو الشعر ذو الرموز الأجنبية - من أسماء وأماكن وإشارات تاريخية أو فنية - وكأنه شعر أجنبى مترجم، أو على الأقل يبدو وكأن صاحبه يفكر بعقلية غير عربية أو يحلق بجناحين مستعارين من الشرق أو من الغرب، نعم قد يقال: إن تلك الرموز الغربية ملك للإنسانية وإن استخدامها بين المثقفين ثقافة عالية محقق لغايتها الفنية. ولكنى أقول: إن الموسيقى «السيمفونية» كذلك موسيقى عالمية وإنسانية، ولكنى حين أريد أن أعبر عن نفسى نغما - كعربى - إنما أعبر بموسيقى عربية، حتى أنى لو ضمّنت موسيقاى جملة من «سيمفونية» على سبيل الإيحاء، لم يخرج ذلك عن كونه تطفلاً أو سرقة أو خلطا.. إن الموسيقى العربى المحافظ على «الأصالة والتجديد» هو الذى يرمز إذا رمز - بجملة موسيقية عربية لها رصيد شعورى لدى الجمهور العربى أولا، ولا تلبس الكيان العربى زيا أجنبيا ماسخًا ثانيًا.

وبعد، لعل في هذه العجالة أو المحاولة بعض التوفيق، فنخرج منها وقد آمنا بوجوب تآزر «الأصالة والتجديد» والاحتكام إلى معيار هذا «التآزر» فيما يشغل حياتنا الشعرية والنقدية من خلافات، حتى يمكن أن تُحسم، أو يهدأ غبارها على الأقل ويتضح فيها وجه الحق.



توثيق الارتباط بالتراث العربي*

-١-

لعل من الضرورى في مستهل الحديث عن توثيق الارتباط (بالتراث العربى) أن نرد إلى كلمة «التراث العربى» اعتبارها، وذلك بتقريبها من المفهوم العلمى الذى تعطيه، حتى نصحح هذا الخطأ الرئيسى الشائع الذى تتفرع عنه أخطاء ثانوية عديدة، كلها تسىء إلى التراث أولا، وتجنى على الحقيقة ثانيًا.

أما هذا الخطأ الرئيسى الشائع، فتوهم أن (التراث العربى) هو هذا الأدب الرسمى البلاطى، الذي يتصل بالملوك والأمراء، والذى يبعد غالبا عن الصدق في التعبير عن فكر الإنسان العربى ووجدانه.

وأما الأخطاء الثانوية التى تتفرع عن هذا الخطأ الرئيسى، فأهمها (أن هذا التراث متخلف رجعى، وأنه منافق ملق، وأنه ساذج سطحى، وأنه شكل زخرفى، وأنه سلبى ذاتى، فهو لهذا كله ليس خليقًا بالالتفات إليه، فضلا عن الكلف به، أو استلهامه والبناء عليه.. وبناء على هذا لا بد للإنسان العربى المعاصر من أن يتجه وجهة أخرى غير وجهة التراث). وهذه الوجهة الأخرى قد يختلف في تحديدها أصحاب هذا الموقف، ولكنهم متفقون على إدارة الظهر لهذا التراث!!

وواضح ما فى قصر (التراث العربى) على الأدب الرسمى من خطأ فاحش أو جهل مركب، أو تآمر مبيت. وذلك (أن (التراث العربى) إنما هو كل ما ورّثته أجيال الأمة العربية السابقة، لأجيالها اللاحقة، أو جميع ما خلفه الماضى العربى التليد، للحاضر العربى الجديد. وليس ما ورثته أجيال الأمة العربية السابقة مقصورًا على الأدب، وليس كل ما خلفه الماضى

---

* هذا البحث من بحوث مؤتمر الأدباء السابع الذى عقد في بغداد في التاسع عشر من شهر إبريل سنة ١٩٦٩، واستمر أربعة أيام.. وقد نشرت البحث وزارة الثقافة العراقية.

العربى هو هذا الأدب الرسمى، ثم ليس هذا الأدب الرسمى نفسه بالمتسم في جميع نماذجه بهذه العيوب، التى لا تلصق أحيانا بالأدب العربى كله، بل (بالتراث العربى) جملة!! على سبيل الخطأ أو الجهل أو التآمر.

فالتراث - كما تعرف كل الحضارات - إنما هو المورث الحضارى لأمة ما، مورثها في العلوم الخالصة، وفي العلوم الإنسانية، ثم مورثها فى الفنون الجميلة.. أو هو ماضى الأمة في المجالين الفكرى والفنى على السواء.. وقد اعترف مؤرخو الحضارات في الغرب قبل الشرق بما (للتراث العربى) علما وفنا من قيمة حضارية كبرى، حيث كان لهذا التراث فضل حفظ الحضارة الإنسانية، بما كان له من فضل وصل سلسلة هذه الحضارة، واستمرار حلقاتها..

وقد اعتبر هؤلاء المنصفون أن (التراث العربى) إنما هو كل ما ابتكره العرب وأبدعوه من علم وفن، وكل ما حفظته العربية وعرف عن طريقها، من نتاج العقل أو ثمار الوجدان.. وليست هناك شبهة في عروبة ما ابتكره العرب وأبدعوه، وإنما قد تكون الشبهة فيما وراء ذلك مما حفظته العربية، فقد يقال: إن هذه الفلسفة جذورها يونانية، أو يقال: إن هذه القصص أصولها هندية، أو يقال إن هذه الأنغام قواعدها فارسية، وهكذا، وقد يوهم هذا القول أن كل ما ليس من مبتكرات العرب لا يحسب من (التراث العربى). وهذا وهم آخر يحتاج إلى تصويب، فالطابع العربى في التمثل أولا، وفي الإضافة ثانيا، ثم في استيعاب اللغة آخر الأمر، قد جعل من كل هذه المواد العلمية والفنية - ذات الأصول الأجنبية - تراثا عربيا، بما فيه من حفظ العرب وتمثلهم، وبما فيه من إضافات العرب وتشكيلهم، ثم بما فيه من لغة العرب وتعبيرهم. وهكذا تتضح جسامة الخطأ، أو تركب الجهل، أو خبث التآمر، عند هؤلاء الذين يحاولون أن يوهموا الأجيال النابتة في الثقافة أن (التراث العربى) هو هذا الشعر الملق المنحنى الهامات أمام السلطان، أو هو هذا النثر الفارغ المزركش الذي يشبه مطرز الأكفان.. ويزيد من جسامة الخطأ أو تركب الجهل أو خبث التآمر، ما يتبع هذا الادعاء من اختيار نماذج سيئة من الشعر أو النثر تمثل بتقديمها صور الانحطاط والتخلف التى فرضت على الأمة العربية، فكبلت قدراتها العلمية والفنية وعوقت خطاها في طريق التقدم، حتى أوشكت أن تصيب هذه القدرات بالشلل، وأن تسلم تلك الخطى إلى الكساح،

لولا أن الروح الخالد في أعماق أمتنا قد وعى ذات يوم، فلفت الأنظار إلى التراث المجيد الذى خلفته عصور الازدهار العربى. فعن هذا الطريق - طريق الارتباط بالتراث عن وعى - كانت نهضة أمتنا العربية الحديثة، بعد كبوتها المؤسفة التى كان من أهم أسبابها انقطاع الصلة بهذا التراث.

-٢-

ولسنا في حاجة إلى القول بأن هذا (التراث العربى) بمفهومه العلمى، إنما يمثل قيمة إنسانية ضخمة، كما يشكل قيمة قومية خالدة. ولسنا في حاجة أيضا إلى تكرار القبول في شمول هذا التراث وتنوعه، أو فى الدور الحضارى الذى قام به في مجالى العلم والفن، وفي خدمة الروح والعقل. كما أننا لسنا بحاجة إلى بيان فضل هذا التراث - في كل مجالاته - على المجالات العلمية والفنية الغربية منذ أكثر من سبعة قرون. فالمتخصصون في الدراسات المقارنة الغربيون المنصفون، قد أكدوا فضل (تراث العرب) على حضارة الغرب في شتى الفروع العلمية والفنية، من طب وطبيعة وكيمياء ورياضة وفلك ونبات، إلى فلسفة وتصوف وسياسة واجتماع وتشريع، كل هذه بالإضافة إلى فنون الأدب والموسيقى وغيرهما من الفنون الجميلة العديدة.

وقد تعددت أبحاث المنصفين من الباحثين الغربيين في تأثير (التراث العربى) على التراث الغربى، واستمرت هذه الأبحاث من نحو قرنين إلى اليوم، ويمكن أن نشير هنا - مجرد إشارة - إلى بعض تلك الأبحاث المتصلة بالجانب الأدبى الذى هو صميم تخصصنا.. فمن هذه الأبحاث، ذلك البحث الذى كشف به المستشرق الإسبانى الكبير «أسين بلا ثيوس» عن اعتماد (دانتى) فى الكوميديا الإلهية على قصة المعراج الإسلامية، وعلى كتابات عربية أخرى ككتابات ابن عربى.. ومن هذه الأبحاث كذلك، هذا البحث الذي أماط اللثام عن تأسى شعراء (التروبادور) الفرنسيين، وكثير من الشعراء الغنائيين الإسبان، نماذج الوشاحين والزجالين من عرب الأندلس. وقد كان صاحب هذا البحث الكاشف هو المستشرق الإسبانى (خوليان ديبرا). ثم من هذه الأبحاث بعد ذلك هذا البحث الذي أكد فيه المستشرق الفرنسى (ليفى بروفنسال) نقل الشعر الأوربى لعدد من

المصطلحات العربية، وطائفة من المعانى وطرائق التعبير العربى، زيادة على ما عرف من نقله لشكل الموشحات والأزجال وطريقة وزنها وتقفيتها، مما قال به من قبل الأستاذ (ريبيرا) وتابعه آخرون كالمستشرق التشيكى (نيكل). وأخيراً كان من هذه الأبحاث ما كشف عن تأثير المقامات العربية في نشأة اللون القصصى الغربى المسمى (نوبيلا بيكاريسكا) وقد كان لهذا اللون بدوره أثر كبير في ظهور الرواية الفنية الحديثة، كما يقول عدد من ثقات الباحثين الغربيين كالأستاذ (مينندث بيلايو) مؤرخ الآداب الرومانية والأوروبية المعروف.. وقد عرض الأستاذ (جونثالث بالنثيا) فى كتاباته لألوان عديدة من تأثير العرب في الفكر والفن الأوربى، وأوضح الصلة بين عديد من الأعمال العلمية والفنية الغربية ومنابعها الحقيقية فى (التراث العربى). وكل ذلك يؤكد القيمة الإنسانية لهذا التراث.

وهناك قيمة إنسانية أخرى تكمن هذه المرة في تجلية هذا التراث، لأن تجليته تجلية للحقيقة. فليس من شك في أن هذا التراث يضم معارف إنسانية غزيرة، وحقائق تاريخية هائلة، وأن الكثير من هذه المعارف سيظل مجهولا مضيعا ما بقى هذا التراث مجهولا مضيعا. فكم من مذهب أو فريق أو عهد أو إنسان الصقت به تهمة أو قول منه براء، وكم من حكم ألقى على نتاج شاعر أو كاتب أو مفكر بناء على نصوص ناقصة أو منحولة، ولا سبيل إلى نفى ما يكون من اتهام كاذب أو حكم خاطئ إلا بتجلية هذا التراث، حتى تتجلى الحقيقة التى هى غاية جهد الإنسان في تطوره الراقى ووجوده الكريم.

أما القيمة - أو القيم - القومية للتراث العربى، ففى أنه بالإضافة إلى ما تقدم يمثل ماضيا حضاريا مشرقا مشرفا. وفى الالتفات إلى هذا ما يمنح الثقة ويقدم ركيزة قوية، تشحذ العزيمة، وتفتح باب الأمل، وتحمل على مواصلة العمل. كما أن في الالتفات إلى هذا التراث المشرق، ما يبطل خرافة أن العرب من جنس أدنى من جنس الآخرين الذين يسطع بريق حضارتهم اليوم، أو أنهم ساميون أو حاميون متخلفون بشريا عن الآريين ومن يشبه الآريين. فكل هذه الخرافات يبطلها - قبل أى دليل آخر - هذا (التراث العربى) الذى أثبت منذ نحو خمسة عشر قرنا أن الإنسان العربى إنسان راق، متفتح العقل والقلب، مشارك في الحضارة البشرية بل رائد في بعض مجالاتها، ومضيف - بأصالة وخصوبة ووعى - إلى بعض مجالاتها الأخرى. وهو آخر الأمر - قد قام بحفظ التراث الحضارى للإنسانية، وقام على رعايته عدة قرون، حتى سلمه مصونًا موضحًا نابضًا، لكي يكمل عليه آخرون شاءت

دورة الحضارة أن يلعبوا دورهم في الحقبة الأخيرة، وأن تكون آفاقهم مشرق الحضارة اليوم، بعد أن كانت الآفاق العربية مشرق الحضارة بالأمس.

وتمتد هذه القيمة - أو القيم القومية - لهذا (التراث العربى) إلى جانب آخر يجدر الالتفات إليه، وهذه القيمة -أو القيم- تكمن هذه المرة في القسم المتصل بالعلوم الإنسانية والفنون الجميلة، لأن القسم العلمى البحت قد يغير آخرهُ أوله، وقد ينسخ لاحقه سابقه، أما القسم الإنسانى والفنى، فهو -غالبًا- في نمو مضطرد أو تشكل دائم أو تغير غير ناسخ، فهو لهذا لا يلغى آخره أوله، ولا ينسخ جديده قديمه. وبناء على ذلك تتضح قيمة الارتباط بهذا (التراث العربى) في مجالات العلوم الإنسانية والفنون الجميلة، حيث يمثل الارتباط به استمرار الوجود العربى محتفظا بشخصيته الواضحة وكيانه المستقل وقيمه الرفيعة ومثله العليا وأخلاقياته التى تحوى سر قوته وكرامته وأهم مقومات وجوده.

فليس من شك في أن (التراث العربى) في الأخلاق والسياسة والاجتماع والتشريع، يحوى مبادئ وقيمًا لم تستطع الأيام أن تعدو عليها أو تهز قواعدها، بل ربما كان عكس ذلك، حيث لم تزدها الأيام إلا ثباتا وقوة وصحة.. ولسنا في حاجة هنا إلى تفصيل القول في كل فرع من تلك الفروع، فمكان ذلك أبحاث مستقلة، ربما في كل مبدأ من مبادئ هذه الفروع، لا في كل فرع على حدة.

وحسبنا هنا أن نستعرض شعارات فحسب، ننشق من خلالها عبير هذا التراث الخالد.. فما أظن أن الحضارات البشرية قديمًا وحديثًا عرفت شعار حاكم ديمقراطى أصح من هذا الشعار الذى يقدمه لنا (التراث العربى) حين يقول «إنى وليت عليكم ولست بخيركم، فإن رأيتمونى على حق فأعينونى، وإن رأيتمونى على باطل فقومونى».. وما أحسب أن الحضارات الإنسانية في ماضيها وحاضرها اهتدت إلى شعار لقاض عادل أنبل من هذا الشعار، الذى يجليه لنا (التراث العربى) حين يقول «آسِ بين الناس في مجلسك ووجهك، حتى لا يطمع شريف في حيفك، ولا ييأس ضعيف من عدلك».. ولا أرى أن الحضارات الغربية والشرقية في أمسها ويومها قد رفعت شعارا لمحارب فارس أقوى من هذا الشعار الذى يسطره (التراث العربى) بحروف من لهب، وذلك حيث يقول: «المنية ولا الدنية، استقبال الموت خير من استدباره، الطعن في ثُغَر النحور، أكرم منه في الأعجاز

والظهور». ولا أعتقد أن الحضارات - منذ كانت حضارات - قد آمنت بشعار للمجتمع الإنسانى المتكافل، يمكن أن يرقى إلى هذا الشعار المضئ الذى خطه تراثنا بحروف من نور، وهو هذا الشعار الذي يقول:

فلا نزلت علىَّ ولا بأرضى سحائب ليس تنتظم البلادا

وليس من شك أيضا في أن الفن العربى بكل أجناسه من أدب وموسيقى وعمارة وزخرفة، إنما يمثل شخصيته هذه الأمة ويعكس وجدانها ويحفظ قيمها ويعمق الإحساس بمثلها. وإذا كان تعبير الفنون الإيقاعية والتشكيلية عن هذه الشخصية والقيم والمثل إنما يأتى عن طريق الإيحاء والإيماء، ونقل الجو بالنغمة أو الخط أو اللون أو الحجم أو المساحة، وما إلى ذلك من وسائل وأدوات الفنون الإيقاعية والتشكيلية، فإن تعبير الأدب عن شخصية الأمة العربية ووجدانها ومثلها إنما يأتى عن طريق اللفظة المفصحة والعبارة المفهومة.. ومن هنا ليس يخفى ما يكون وراء الارتباط (بالتراث العربى) الفنى عمومًا، والأدبى خصوصًا من ارتباط بأصالة الشخصية العربية، في قوتها وإيجابيتها، وحريتها واستقلالها، وعقلانيتها وعاطفيتها، ونبلها وشجاعتها، وإيثارها وإنسانيتها، وغير ذلك مما وعى التراث الأدبى القديم الذى خلفته عصور الازدهار من قيم إنسانية وعربية خالدة.

وتنفسح القيمة القومية لهذا (التراث العربى) لتشمل جانبًا آخر من حياتنا المعاصرة، حيث يسهم في إثراء علومنا الإنسانية بروافد سابقة غنية خصبة، وحيث يشارك في مد أجناسنا الفنية بتجارب ماضية أصيلة صادقة، قد خاضها الإنسان العربى قرونا في معاناة متصلة، وخرج منها بأشكال ونماذج وصلت -في كثير من الأحيان- إلى درجة عالية من الفن، واستطاعت أن تؤثر في أشكال فنية أوربية أو تكون أساسا لها، كما اعترف بذلك علماء الدراسات المقارنة المنصفون من الغربيين.. فالتفات الفنان العربى إلى هذا التراث الفنى إنما هو في الواقع التفات إلى منابع ثرة من منابع الإلهام، التى لا تستغنى عنها عملية إبداع فنى بحال.. والحاجة إلى ذلك قد تكون أمس، في تلك الفنون الحديثة التى نقلناها - في صورتها الفنية التامة - عن الغرب. فإن محاولة هضم تلك الفنون، وتأصيلها بتلوينها بعناصر تراثية عن إخلاص ووعى وفنية، يهبها أصالة وسمتا عربيا ويبعد بها عن المذاق الغريب الذى قد لا يلائم الوجدان العربى في كثير من الأحيان. وفي هذا المجال يمكن أن

نذكر -على سبيل المثال - بعض قوالب الموسيقى الغربية كـ «الأوبرا». فنقل هذا اللون من الموسيقى إلى مجالاتنا الفنية العربية، ومحاولة إخضاع أوزان شعرنا وطبيعة لغتنا وروح موسيقانا إلى ما يقتضيه هذا الشكل الموسيقى الغربى فى صورته التى عرف بها عند أصحابه، يُنفر منه الكثيرين من المتذوقين العرب، رغم ما له من قيمة فنية عالية، كما يُفقد موسيقانا كثيرا من روحها وطابعها، اللذين يجب أن يحافظ عليهما في أية عملية اقتباس أو إثراء.

وإذا كنا نقرّب المثل بالموسيقى متطفلين على أصحابها، فإن من الممكن أن نزيد المثل وضوحا - وبلا تطفل - بأن ننقله إلى ميدان الأدب، وهنا نذكر الرواية، منوهين بمحاولة جادة قام بها كاتب عربى في مطالع هذا القرن، فقد حاول محمد المويلحى أن يفيد من شكل أدبى غربى، دون أن يكون ناقلا أو تابعا أو ناسيا شخصية أدبه، فالتفت بوعى وذكاء إلى (التراث العربى) القصصى، وأخذ شكلا من أشكاله وهو المقامة، فطوره وبسط جوانبه، ومزج بينه بين ما عرف من فن الرواية، وأخرج من ذلك عملا جديداً، ليس هو بالرواية الغربية في شكلها المستورد، ولا هو بالمقامة العربية في صورتها المجمدة، وإنما هو رواية عربية فنية مبتكرة، فيها إلى جانب خصائص الرواية - التى يحترمها الفن القصصى - ملامح عربية يتعاطف معها الذوق العربى.. وقد يختلف النقاد فى قيمة هذه المحاولة من ناحية نتائجها، ولكن الإنصاف يحتم عليهم أن يتفقوا على قيمتها الرائعة من ناحية وعيها وجدتها وريادتها، حيث رسمت طريقًا ما، لمحاولة الإفادة من التراث والانطلاق منه إلى الفنون الجديدة، التى لم يعرفها العرب في شكلها الفنى الناضج والكامل.

وهذه القيمة القومية للتراث العربى، والتى تتصل بإثراء الأدب ورفده بروافد جديدة وقديمة، يمكن أن نأخذ لها مثلا في مجال الشعر وفى مجال الرمز والأسطورة اللذين يدخلان في نسيجه بصفة خاصة.. فليس بخفى ما للرمز والأسطورة من قيمة فنية فى بناء الشعر الجديد، لما يحمل هذان العنصران من صور وإيحاءات وظلال وأبعاد. وقد شاع عند بعض الشعراء - وبخاصة من يكتبون الشعر الحر - أن يستخدموا أساطير يونانية أو يرمزوا بأسماء وأحداث أجنبية، مما له شهرة ورصيد شعورى لدى أبناء هذه الأساطير والأسماء والأحداث. ثم يلاحظ على هذا الاستخدام - في كثير من الحالات - أنه لا يؤدى وظيفته

الفنية بالنجاح المطلوب، نظرا لعدم وجود الرصيد الوجدانى - بل لعدم تحقق الفهم أحيانا - لدى المتلقين لهذا الشعر.

ومعروف أن هذا الاستخدام إنما هو محاكاة - في كثير من الأحيان - لمن اشتهروا به من شعراء الغرب مثل «تى. إس. إليوت»، غير أن استخدام «إليوت» نفسه لا يخطئه التوفيق عادة، لأنه يستند فيه إلى تراثه غالبا. أما استخدام بعض شعرائنا للرمز اليونانى والأسطورة الأجنبية، فهو كثيرا ما يخطئ التوفيق، لأنه لا يستند إلى «التراث العربى» وإنما إلى التراث الذى يستند إليه «إليوت» وغيره من شعراء الغرب، ممن يفيد منهم هؤلاء الشعراء العرب المجددون بتوفيق حينًا وبإخفاق في كثير من الأحايين. وليس من شك في أن من أهم عوامل التوفيق أن يعتمد الشاعر العربى المجدد على «التراث العربى» لكى يختار منه أساطيره ورموزه، متوخيا انتقاء أكثر ذلك دلالة وملاءمة ورصيدا فى نفوس المتلقين من القارئين والسامعين.

على أن ذلك لن يتم على الوجه الأكمل قبل الارتباط «بالتراث العربى» من جانب المنشيء والملتقى على السواء، المنشيء لكى يحسن الاختيار والاستخدام من التراث، والملتقى لكى يتحقق عنده ما أراد المنشيء أن يحقق لديه.

-٣-

ولست أريد أن أمضى في تعداد قيم التراث الإنسانية والقومية والفنية، التى يحققها الارتباط به، ولكنى أريد أن أنبه إلى أنه ليس معنى الارتباط بالتراث أن نجمد عنده، أو أن نتعبد به. فالارتباط بالتراث لا يعنى شيئا من ذلك على الإطلاق، وإلا نكون قد حكمنا على أنفسنا بالتوقف بل بالموت. إن معنى الارتباط بالتراث أن نظل على ارتباط وجدانى به كإرث خلفه الأدباء، وأن يكون موقفنا منه كموقف الابن البار مما يخلفه له أبوه الطيب. إن واجب الابن البار يحتم عليه الحنو والتعاطف مع هذا الموروث، مهما كان فيه مما يستحق الترك أو التبديل أو التطوير. فطبيعى أن من مخلفات الأب ما يكون باليا بحيث لا يعود صالحًا للانتفاع به، وأن من مخلفاته ما يكون قويا بحيث يظل صالحًا للإفادة منه، وطبيعى أيضًا أن يكون من مخلفات الوالد ما يكون مقدسًا بحيث يتحتم الموت دونه فمهما تفاوتت

أقدار قيـمة هذه الموروثات التى يتركهـا الأب، فإنها تبقى آخـر الأمر جزءاً من هذا الأب أو عطاءه الذى أسداه، ويتحـتم على الابن البار أن يكون موقفه مـن بقايا أبيه أو من عطائه، لا يقل بحال عن الارتباط الوجـدانى الذى يدعو إلى الاحترام والتعاطف، والذى تتـفاوت فيه درجات هذا الاحترام والتعاطف بين رعـاية ذكرى الأب حتى في الشيء القديم البالى الذى لا غناء فيـه، وبين الإيمان الذى يصل إلى حد التقـديس، وخاصة فـيما يتـصل بالعقيـدة وما يسمو إلى درجتها من مقدسات وقيم خالدات.

ومن هنا لا يحتم الارتباط «بالتراث العربى» أن نلتزم بكل ما يقدم فكريًا وفنيًا، فَلَنا - بل علينا - أن نداوم درسه والنظر فيـه وعرضه على ما قدم العالم علميًـا وفنيًا. ثم نأخذ في حياتنا من «التـراث العربى» العلمى ما لا ترفضه المكتشـفات الحديثة الأكثر تقـدمًا، كما في مجالات العلوم والرياضيات، كذلك نأخذ في حياتنا من «التراث العربى» الفنى مالا يصدم قيمة إنسانية مقررة، ومالا يعوق خطوة قومية متطورة، ثم نضيف إلى ذلك كله ما وصل إليه الإنسـان في كل مكان من نتـائج رائعة فـي الفكر والفن، فـاتحين نوافذنا وعـقـولنا وقلوبنا جميعًا على ما تربح الإنسانية في تطورها الرائع من مكاسب تتضاعف كل يوم. على أن يتم ذلك كله ونحن مـدركـون لحقـيـقتنا العـربيـة بكل ماضـيـها وتطورهـا وحاضـرها، ولكل مشكلاتنا الزمانية والمكانية، ولكل مقوماتنـا الدينية واللغوية والتاريخية.. أقول هذا لأنبه إلى حقيقـتين اثنتين، الأولى: أنه ليس معنى الارتباط بالتراث أن نجمد عنـد هذا التراث، والثانية أنه ليس معنى فتح كل النوافذ والعقول والقلوب أن نجمح، مولين الظهر لهذا التراث، وإذن فـالطريق القـاصد أن نـتخـذ من التـراث نقطة انطلاق، بحـيث نرتبط دائمًـا بما يفـرض من مقـدسات وقيم، وبحيث ندرك من خـلال هذا الارتباط أننا دائمًا عـرب، وعلينا أن نلتزم بما تفرضه علينا عروبتنـا من خصائص لا حقيقة لنا بدونهـا. وبعد ذلك نمضى مع ركب التقدم الزاحف محتفظين براياتنا وشاراتنا وسـمتنا وكل ما هو رمز لحقيقتنا وعقيـدتنا وقيمنا، بهذا لا نضل الطريق، ولا تتـمزق جمـوعنا بين الشرق والـغرب، ولا تذوب صلابتنـا، في عالم مهما صقل ونعم، فـهو لا يعرف إلا ذوى الصلابة، ولا يحترم إلا من لهم شخصـية مستقلة يفرضونها عليه.

-٤-

على أن التراث الذى يعتبر ذاكرة أمتنا، ووجدانها النابض بكل قيمها ومثلها، لا يزال محتاجًا إلى جهود ضخمة ليتحقق الارتباط به على الوجه المرجو، ثم ليثمر هذا الارتباط ما يرجى منه من تحقيق قيم إنسانية وقومية. فبرغم أن جهودًا مشكورة تبذل منذ نحو قرنين في سبيل إحياء هذا التراث، وبرغم تتويج هذه الجهود بمؤسسات رسمية في البلاد العربية، ثم بهيئة مسئولة عن هذا التراث على مستوى جامعة هذه البلاد، برغم ذلك كله لا يزال «التراث العربى» - في كثير من ذخائره وأصوله - مخطوطات مفرقة ولوحات ضائعة وشذرات متناثرة بين مكتبات أوربية وشرقية، وبين خزائن خاصة وأضرحة وتكايا، بل لا يزال بعضه مطمورًا تحت أنقاض دور قديمة ومواطن أثرية في الأندلس والمغرب.

وفي رأيي أن العمل في إحياء «التراث العربى» يجب أن تتفرغ له هيئة عربية على مستوى الأمة العربية كلها، وأن تسهم في جهود هذه الهيئة ماديا وفنيًا هيئة «اليونسكو» كما أسهمت في نقل معابد أبى سنبل ورعايتها. ومن الممكن أن تكون إدارة التراث في جامعة الدول العربية نواة لهذه الهيئة. على أن المهم قبل كل شيء أن يقوم عمل الهيئة التى ستقوم بهذه المهمة الكبرى، على أسس علمية تؤمن بالتخطيط والتخصص وتستخدم كل الوسائل الحديثة التى تكفل لها نجاح مهمتها.

وأول عمل لهذه الهيئة المأمولة، هو جمع شتات هذا التراث المتفرق، وذلك بنقل كل ما يمكن نقله منه، ونقل صور لما يتعذر نقله، إلى مركز الهيئة، وليست هناك صعوبة في الحصول على صورة من مخطوطات «التراث العربى» مما لدى المكتبات والمتاحف العامة في العالم، وإنما الصعوبة قد تكون في الحصول على أصول وصور مما لدى أصحاب الخزائن الخاصة. وأظن أننا بالاتصال الودود، والإقناع الذكى، والحوار الأخوى، والتشجيع الحافز، يمكن أن نحصل على نتائج طيبة، كما حصل كثير من المستشرقين عن طريق وسائل مختلفة، لم تكن في كل الحالات مما يدخل في باب المودة والإقناع والتشجيع.

ومن الممكن أن تسبق عملية الجمع الشامل - أو القريب من الشامل - حملة دعائية

واعية واسعة، تسهم فيها كل الحكومات العربية وهيئات الثقافة والعلم والفن فيها، عن طريق أجهزة الإعلام المختلفة، حتى تتم التوعية بقيمة جمع التراث ووضعه في أيد أمينة لتقوم على رعايته وتحقيق الغاية من وجوده.

وثانى عمل لهذه الهيئة المرجوة، هو عملية التصنيف والفهرسة، حتى يسجل كل هذا التراث بصورة علمية تحفظ ذخائره وتيسر الإفادة منه، وتمهد للعمليات التالية.

ثم تأتى بعد ذلك عملية تحقيق هذا التراث ونشره علميا على الأصول المعروفة لهذا التحقيق والنشر. وبهذه المناسبة أقترح أن تسهم الجامعات في عملية تحقيق هذا التراث ونشره، بأن تجعل من قوانين الدراسات العليا بها، أن يقدم كل طالب ماجستير وكل طالب دكتوراه، رسالة صغرى غير رسالته الأصلية، ويكون قوام هذه الرسالة الصغرى مخطوطًا محققًا علميا، على أن يتصل هذا المخطوط بطبيعة البحث الذى تتكفل به الرسالة الكبرى. وقد أخذت بعض الجامعات الأوربية بهذا منذ سنين، كتقليد جامعى يسهم في إحياء التراث.

ولا يصح الوقوف «بالتراث العربى» عند مرحلة التحقيق والنشر، فكثير مما فى هذه المخطوطات قد تجاوزته حضارة العرب، فضلا عن حضارة عالم اليوم. فيجب أن تدرس هذه المخطوطات على أيدى المشتغلين بفروع موادها، ثم تحدث عملية انتخاب من تلك المواد يلاحظ فيه موافقة المنتخبات لروح العصر، وصلاحيتها لأن تكون نقط انطلاق نحو علم أفضل وفن أكمل، على أن يترك ما وراء ذلك في بطون الكتب المحققة المنشورة كآثار علمية وفنية وحضارية، لها قيمتها التاريخية أولا، ولها دورها في عمل الدارسين ثانيًا، ولها وظيفتها في ربط سلسلة المعرفة وحفظ التراث الحضارى آخر الأمر.

وبعد ذلك تأتى مرحلة توصيل هذا الصالح الباقى الإيجابى الفعالى من هذا التراث، إلى شتى مجالات الحياة العربية، ومختلف مستوياتها. فمن الواضح أن ما بذل حتى الآن من جهود مشكورة لإحياء «التراث العربى» إنما ينتهى بتقديمه إلى الدارسين أو المتخصصين، بل أحيانا لا يصل إلى هؤلاء أو هؤلاء، وإنما يقبع في بعض المخازن أو يعلوه التراب على أرفف بعض المكتبات. والواقع أنه لا يمكن أن يتم الارتباط بالتراث وجدانيًا ارتباطًا يحقق ما يقصد إليه من وراء هذا الارتباط، إلا بوصوله - أو على الأصح وصول صفحاته المشرقة -

إلى الجماهير على اختلاف مستوياتها، فكرًا وسنًا واتجاهًا. ومن هنا يجب التفكير جديًا في أن نتجاوز بالتراث مرحلة التحقيق والطبع، وحتى مرحلة الدراسة والانتخاب، إلى مرحلة البث والجمهرة إن صح هذا التعبير. وأقصد بذلك أن نبث الرائع الفعال من التراث إلى الجماهير العربية على كل المستويات، لكى يؤدى دوره - الذى ألممنا ببعضه - أداء مرضيا، بحيث يُكسب هذه الجماهير العربية الثقة بماضيها، ويعينها على إصلاح حاضرها، ويبسط أمامها الأمل في مستقبلها، وبحيث يربطها بجذورها التى تضرب في أرضها، ولا يدعها تجمح يمنة مرة ويسرة أخرى، وبحيث يمنحها شخصية عربية فيها أصالة القديم وجدة الحديث، وفيها قبل ذلك ملامحها المستقلة المميزة.

وفى هذا المقام يمكن أن أنبه إلى الدور العظيم الذى يمكن أن تقوم به أجهزة الثقافة والإعلام في هذا السبيل، من كتاب وصحيفة وإذاعة وتليفزيون ومسرح وسينما، فمن الميسور أن يختار كل جهاز ما يناسب طبيعته، ويقدم ما يتفق ورسالته.

فالكتاب مثلا له مجاله المدرسى الذى يمكن أن يختار من التراث ما يناسب التلاميذ في مراحلهم المختلفة، وله كذلك مجاله العام، الذى يمكن أن يعنى بالتأليف المتصل بالتراث وشخصياته ونصوصه وروائعه، مما لا يجعل مادة هذا التراث العربى غريبة على المثقفين العرب، الذين بدأ بعضهم ينفصل عنها ويوثق صلته بتراث اليونان أو الرومان أو الأنجليز أو الفرنسيين أو الألمان أو الروس أو غير هؤلاء وأولئك.

والصحافة أيضًا لها دورها المأمول في بث التراث وجمهرته، فمن الممكن أن تعنى بالتعريف بهذا التراث وروائعه والكتابة عن رجاله والإشادة بصانعيه، ومن الممكن أن تضيف الصحافة إلى ذلك تخصيص أعمدة ثابتة أو أبواب يومية لعرض مختارات من التراث، تمتع القارئ العادى وتعمق الإحساس عنده بأصول فكره ووجدانه، وتجسم أمامه قيم آبائه الخالدة ومثل أمته الباقية.

والإذاعة كذلك يمكنها أن تزيد من تقديم البرامج المعتمدة على مواد من التراث، من أحاديث وتمثيليات وغير هذه وتلك.. ومثل هذا يقال عن التليفزيون وعن السينما وعن المسرح، فإن أمام هذه الأجهزة مادة هائلة، أبطالها رجالات هذا التراث من سياسيين ومفكرين وفنانين، وأحداثها هى تلك الأحداث التى تتوالى عبر خمسة عشر قرنا من

الجاهلية إلى أوائل العصر الحديث، وأماكنها هى هذه الدولة الكبرى، التى كانت تتبسط رقعتها ذات يوم من شواطئ الأطلسى غربًا إلى حدود الصين شرقًا، ومن أواسط أفريقيا جنوبًا إلى صقلية وإسبانيا شمالا.

وبعد، فقد يقال -وطالما قيل- (إن هذا التراث لا يقدم شيئًا، وإنما هو وثاق يعوق خطانا، ويجعلنا تابعين للعرب الأقدمين، ويسمنا بالسفلية والتخلف).. والحق أن كل القائلين بهذا القول يجعلون البديل للارتباط «بالتراث العربى» الارتباط بالتراث الغربى أو التراث الشرقى. والحق أيضًا أن هؤلاء على حين يرفضون الارتباط الطبيعى الواعى المتفتح «بالتراث العربى» فرارًا من التبعية لهذا التراث، إنما يرتبطون ارتباطًا مصنوعًا منومًا منغلقًا بالتراث الغربى أو الشرقى. فيقعون بذلك فيما هو أشد من التبعية لهذا التراث الغريب، لأن التبعية للتراث العربى -على فرض صحتها لدى- المرتبطين بهذا التراث - إنما هى تبعية ابن لأب وفرع لدوحة، مما يضمن الاستمرار والتطور والنماء، بخلاف تبعية العربى لتراث غريب شرقى أو غربى، فإنها تبعية الزنيم التى تفنى معها الشخصية وتتحلل الحقيقة وتنحنى الهامة آخر الأمر.

وأخيرًا، لسنا نعرف مستخفا بالتراث رافضًا له إلا أحد اثنين، إما جاهل بما يحوى هذا التراث، وإما شعوبى ولاؤه لغير العرب، وكلاهما يجب أن نتنبه له وأن نحذر منه، وإن كنا بسماحة تقاليد «التراث العربى» ندافع عن حريته في إبداء رأيه مثل ما ندافع عن حريتنا في إبداء رأينا. وليس بيننا وبينه إلا الحجة ودفع الكلمة بالكلمة، ﴿ادْعُ إِلَىٰ سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ﴾ .. ﴿فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّا مَا يَنفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الْأَرْضِ﴾.

تراثنا الأدبى.. والأدب الأوربى*

-١-

إذا كان أدبنا العربى يتأثر اليوم بالآداب الأوربية، ويستمد منها بعض الخصوبة والنماء، فقد أثّر بالأمس في تلك الآداب تأثيرات منحتها القوة، وأكدت أن الأخذ مسبوق بالعطاء.. فالأدب العربى -أيام ازدهاره- قد قدم لتلك الآداب الأوربية أشكالاً شعرية ونثرية، وأوقفها على مضامين إنسانية وفكرية، وبصرها بأساليب جمالية وفنية، جعلت كثيراً من كُتاب الغرب تلاميذ للكتاب العرب ذات يوم.

وقد كان الدارسون الأوربيون أنفسهم أول من أدرك هذه التأثيرات العربية الخصبة في الآداب الأوربية، وبدأوا يدرسونها ويشيدون بها، منذ القرن الثامن عشر.. ومن الطريف أن يكون أهم هؤلاء المسجلين لفضل التأثيرات العربية من رجال الدين المسيحى الأوربيين، من أمثال «الأب خوان أندريس» القس والعالم الأوربى المنصف.

ومعروف أن الحضارة العربية قد سلكت إلى أوربا ثلاثة طرق: الأول طريق قوافل التجارة العربية، حيث راح بعض العرب يجوبون أقاليم أوربية وافدين من جهة الشرق، والثانى طريق الحروب الصليبية، حيث أخذ بعض الفرنجة يتنقلون في البلاد العربية قادمين من جهة الغرب، والثالث طريق الأندلس -أو إسبانيا المسلمة - حيث كانت منارة متألقة بالحضارة العربية في قلب أوربا، تلك المنارة التى ظلت نحو ثمانية قرون تمثل طريق النور الذى يسلكه الفكر والعلم والفن إلى القارة الأوربية كلها .. وسوف يقتصر هذا الحديث على بعض التأثيرات الأدبية التى سلكت هذا الطريق، لأنه أهم الطرق جميعًا، ولأنه لم يصادف إنكاراً من أحد من الباحثين الغربيين، حتى من كان منهم معروفًا بالتحامل على العرب والتقليل من شأن حضارتهم وما كان لأدبهم من تأثير.

* ألقى هذا البحث في حلقة التراث العربى بجمعية الأدباء بالقاهرة في الثامن من شهر يولية سنة ١٩٦٨، ونشرته الجمعية ضمن بحوث الحلقة سنة ١٩٧١.

وقد دخل المسلمون إسبانيا في مستهل القرن الثامن الميلادى، ودخلت معهم حضارتهم المحلقة بجناحين من العلم والفن. وانتشرت تلك الحضارة فى شبه الجزيرة «الإيبيرية» التى تشمل اليوم إسبانيا والبرتغال، والتى سميت منذ دخلها العرب باسم الأندلس.

ولم تنتشر الحضارة العربية في الأندلس بين المسلمين وحدهم من طارئين ومواطنين، بل انتشرت بين المسيحيين الذين كانوا يخالطون المسلمين ويعايشونهم ويقلدونهم في لغتهم، بل في ملابسهم وطرق معيشتهم حتى سموا لذلك بالمستعربين. وقد كانت اللغة العربية وأدبها أهم ما تعلق به هؤلاء المستعربون، لما رأوا أن هذه اللغة هى اللسان الذى عبر عن هذه الحضارة، والقلم الذى سطرها، والوعاء الذى احتواها، ثم لكون أدب هذه اللغة يمثل القمة التى تألقت عليها العربية، وتبدت في أبهى ملامحها وأروع سماتها.

ومما يوضح لنا تعلق هؤلاء المستعربين المسيحيين باللغة العربية وآدابها، هذه الشكوى التى ضج بها القس الإسبانى «ألفارو» القرطبى حين قال: «إن إخوانى في الدين يجدون لذة كبرى في قراءة شعر العرب وحكاياتهم، ويقبلون على دراسة مذاهب أهل الدين والفلسفة المسلمين، لا ليردوا عليها وينقضوها، وإنما لكى يكتسبوا من ذلك أسلوبًا جميلا. إن الموهوبين اليوم من شبان النصارى لا يعرفون إلا لغة العرب وآدابها.. وهم ينفقون أموالاً طائلة في جمع كتبها، ويصرحون في كل مكان بأن هذه الآداب جديرة بالإعجاب».

وكما انتشرت اللغة العربية بآدابها بين المسيحيين المعايشين للمسلمين في الأندلس، انتشرت كذلك بين اليهود المخالطين لهؤلاء تحت راية إسبانيا الإسلامية السمحة، فكان المجتمع الأندلسى كله - بما فيه من مسلمين وغير مسلمين - مجتمعًا عربى الفكر والثقافة واللسان، عربى العلم والفن والحضارة على وجه العموم.. وكانت تلك الحضارة المتألقة على أرض الأندلس تمثل أرقى حضارة علمية وفنية عرفتها أوربا من القرن الثامن إلى القرن الخامس عشر، وهى الفترة التى أظل فيها الإسلام والعروبة هذه الأقاليم من أوربا الغربية.

أما المنطقة غير المسلمة من إسبانيا - وهى التى بدأت أول الأمر مهربًا صغيرًا في الشمال يلوذ به الإسبان والقوط الفارون من وجه الفتح العربى، والتى أخذت في الاتساع بعد ذلك حتى تألفت منها دويلة ثم دويلة ثم دول مسيحية إسبانية مناوئة للمسلمين على

أرض الأندلس.. أقول أما هذه المنطقة غير المسلمة في إسبانيا فقد كانت تسير هى الأخرى على الضوء الذي تشع به منارات قرطبة وإشبيلية وغيرهما من المدن الإسلامية، الغنية بالعلم، السخية بالفن. وذلك أن هذه المنطقة المسيحية كانت في ذلك الحين - ككل أقاليم أوربا - متخلفة ثقافيًا وأدبيا، وكانت الأندلس الإسلامية في القمة من الثقافة والأدب، حتى لقد قال في ذلك الأب «أوربل» وهو يحاضرنا عن تاريخ الأندلس منذ سنوات في جامعة مدريد: «لقد كان بعض ملوك المسيحيين لا يجيدون التوقيع بأسمائهم على حين كان رجل الشارع في قرطبة يقرض الشعر ويكتب الأدب».

-٢-

وطبيعى أن يتأثر المتخلف بالمتقدم، وأن يحاكى الضعيف القوى، خاصة إذا أتيحت فرص هذا التأثير، وتوفرت وسائل هذه المحاكاة. ومن حسن الحظ أن فرص التأثر ووسائل المحاكاة قد كانت أعظم ما تكون إتاحة، وأكثر ما تكون وفرة. فهؤلاء المستعربون الذين يعايشون المسلمين وينهلون من ثقافتهم وأدبهم ويتحدثون لغتهم، كانوا يتنقلون بين الأندلس والمناطق المسيحية، ناقلين معهم ما وعوا من أدب وعلم إسلاميين عربيين. وهؤلاء اليهود المخالطون للمسلمين والمستعربين في الأندلس، كانوا كثيرى التأفق والاتجار، وكانوا يحملون إلى الآفاق بضاعة من أنفس الذخائر، وهى علوم المسلمين وآدابهم.

وقد فتحت السوق لهؤلاء على مصاريعها، بعد أن سقطت طليطلة الأندلسية في أيدى المسيحيين -في القرن الحادى عشر- على عهد ملوك الطوائف، حين استولى عليها الملك الإسبانى «ألفونسو» السادس (سنة ١٠٨٥م). فقد لجأ إلى تلك المدينة العظيمة عدد كبير من المستعربين واليهود، ليعيشوا في ظلال الدولة الإسبانية الناشئة، ولينقلوا في الوقت نفسه كثيرًا من كنوز الحضارة الأندلسية العربية، إلى هذه الدولة وشبيهاتها من الدول الأوربية العطشى إلى كل ما يأتى من الجنوب الأندلسى المتحضر.

ومنذ ذلك الحين كانت طليطلة المركز الرئيسى الذى تنتشر منه الثقافة العربية إلى جميع جهات إسبانيا المسيحية، بل إلى جميع جهات أوربا. فقد أنشئت في تلك المدينة

المدرسة المعروفة باسم «مدرسة المترجمين الطليطليين» وتولى الأسقف «رايموندو» - أسقف هذه المدينة وكبير مستشارى الملوك الأسبان - رعاية هذه المدرسة وحفز العاملين بها على نقل الذخائر الفكرية والفنية العربية إلى اللغة اللاتينية، وإلى اللغة الإسبانية.

وبعد نحو قرنين فتح الملك الإسبانى «ألفونسو» العاشر -الملقب بالعالم- مدرسة أخرى للترجمة والنقل عن العربية، وكان مكانها أولا في مرسية، ثم نقلت إلى إشبيلية. وكان من أساتذتها علماء ومترجمون مسلمون. وظلت هذه المدرسة تؤازر مدرسة طيطلة في نشر الثقافة والآداب العربية بين المسيحيين فى إسبانيا وغيرها من دول أوربا.

وقد تم بفضل هذا الملك الإسبانى العالم، وعلى يد المترجمين في طليطلة ومرسية وإشبيلية، نقل الكثير من الكتب العربية العلمية والأدبية. وكان الكثير من هذه الترجمات يتجاوز إسبانيا إلى بلاد أوربية أخرى، مثل فرنسا وإيطاليا وانجلترا. كما كان طلاب علم عديدون من هذه البلاد الأوربية يهرعون إلى إسبانيا إبان ازدهار الحضارة العربية بها، ويشاركون الإسبان التعلم في تلك الجامعات التى كان للأندلسيين فضل رعايتها والتدريس فيها والتأليف لها، والتى كان لزعمائهم وخلفائهم وأمرائهم فضل رعايتها والإنفاق عليها والتشجيع على ارتيادها. حتى لقد عُرف بعض الخلفاء والأمراء بصفة العلم والأدب أكثر مما عرف بسمة الملك والحكم، وحتى خلّف بعضهم من الآثار الفكرية والأدبية أروع مما خلف من الأعمال السياسية والإدارية. ويذكر هنا على سبيل المثال، الخليفة الحكم المستنصر بن عبد الرحمن الناصر، الذى اشتهر بمكتبته العامرة، التى كانت تحوى الآلاف المؤلفة من نفائس العلم والفن العربى، وكانت تضم أقساما للتأليف وأخرى للنسخ وللتجليد والزخرفة، بالإضافة إلى ما كان لها من مندوبين يُبعث بهم إلى شتى الأقطار لجلب نفائس الكتب، ومحاولة استحضار بعض المؤلفات، لتظهر في الأندلس قبل أن تظهر في موطنها الأصلى، الأمر الذى يجعل من تلك المكتبة أشبه بدار تأليف وترجمة ونشر، سبقت بقرون ما عرف من تلك الدور والمؤسسات في العالم المتحضر الحديث.

وهذا التراث الذى أقبل عليه الأوربيون نقلاً منه وترجمة عنه، ليس إلا تراثا إسلاميًا عربيًا، حتى ولو كان بعضه قد تلقاه المسلمون عن حضارات سابقة. وذلك لأن المسلمين كان لهم أولاً فضل حفظ هذا البعض كما، كان لهم ثانيًا فضل تمثله والإضافة إليه، ثم كان

للغتهم العربية فضل تسجيله والاتساع له، في طواعية ودقة ورحابة صدر، حتى نقل عنها إلى اللاتينية وغيرها، وهو جزء لا يتجزأ من ذخائر هذه اللغة ونفائسها. وبالإضافة إلى هذا الجزء الأصغر الذى يعتبر من التراث العربى، عن طريق الحفظ والمشاركة والتعبير والصياغة، هناك الجزء الأكبر الذى يعتبر من التراث العربى عن طريق الإبداع والأصالة والخلق.. وقد كان لهذا وذاك تأثير في الآداب الأوربية أعظم تأثير.

-٣-

ولنبدأ أولا بحديث الشعر، ثم نثنى بحديث النثر، مكتفين بالخطوط العريضة، تاركين التفاصيل إلى مجال أفسح، نرجو الله أن يتيحه وأن يعين عليه.

ففى مجال الشعر كان لشكل الموشحات والأزجال الأندلسية أثر واضح فى شكل الشعر الغنائى الإسبانى، منذ القرن الثالث عشر. حتى لنجد شيوع نظامها أو قالبها الموسيقى في أشهر مجموعة شعرية غنائية في ذلك القرن، وهى المجموعة التى ألفها الملك العالم «ألفونسو» العاشر. فأغلب قصائد هذه المجموعة تسير على طريقة الموشحات الأندلسية، التى بدأها مقدم بن معافر القبرى فى أواخر القرن التاسع الميلادى، والتى انتهت إلى ابن قزمان في القرن الثانى عشر، بعد أن أصابت ألوانا من التطوير وأصبحت تسمى زَجلاً.

وكانت الموشحة الأندلسية -كما كان الزجل- تقوم أساسًا على تقسيم القالب النغمى إلى فقرات، تتفق أبيات كل فقرة فيما بينها في القافية، وتختلف عن بقية الفقرات في قوافيها، على أن يتردد في المنظومة كلها جزء موحد القافية تختم به كل فقرة، ويكون متفقًا مع قافية المطلع.

وعلى هذا النظام من موسيقى الشعر، الذى هو عربى أندلسى خالص، سار «ألفونسو» العاشر في أغنياته المشهورة المسماة «كانتيجاس»، كما سار من بعده الشاعر الإسبانى «خوان رويث» - في القرن الرابع عشر - في كثير من أشعاره الغنائية التى ضمها كتابه المسمى «الحب الطيب». وظل كثير من الشعراء الغنائيين الإسبان يخضعون لنفس التأثير العربى إلى القرن السابع عشر. وكان هذا التأثير جليا في الشعراء الطوافين المسمين

«خوجلارس» ثم في مجالات الشعراء الشعبيين، أصحاب المجموعات الشعرية المسماة «رومانثيروس». هذا بالإضافة إلى مجالات الشعراء الدينيين والمتصوفين، من أمثال «دى هيتا» ومن قبله «ألفونسو» العالم.

ومن العجيب أن هذا التأثير العربى الأندلسى المتعلق بالقالب الموسيقى للشعر، قد ظهر في الشعر الفرنسى قبل أن يظهر في الشعر الإسبانى. فقد ظهر في نتاج الشعراء الجوالين في جنوب فرنسا، والذين كانوا يسمون «تروبادور»، منذ القرن الثانى عشر، حين ظهرت أشعار «جيوم التاسع دوق أكيتانيا» وقد أخذت شكل الموشحة الأندلسية العربية. ثم سار عدد من شعراء جنوب فرنسا بعد «جيوم» على الطريقة نفسها، أو مع تعديل طفيف.

وكان «جيوم» هذا قد تردد على إسبانيا أيام تفوق الأدب العربى بها، وكان له علاقات وطيدة بملك «أرجونة» حتى لقد أمده بالمساعدات الحربية في بعض المعارك، كما تزوج من شقيقة «راميرو» الرابع أحد ملوك هذه المملكة الإسبانية المسيحية، الناهلة كغيرها من الحضارة العربية والأدب العربى.

ولم يكن «جيوم» وحده هو المتصل بإسبانيا من الفرنسيين، فقد كان كثيرون غيره على صلة بالممالك الإسبانية أيام ازدهار الحضارة الإسلامية في الأندلس. وقد ثبت أن صلات تجارية ودينية وعسكرية عديدة، كانت تربط بين فرنسا وإسبانيا، مما سمح بتعرف الفرنسيين على الأدب العربى عن هذا الطريق.. ومن هنا كان تأثر الشعر الغنائى الفرنسى في جنوب فرنسا، بشكل الموشحات الأندلسية.

هذا وليس يبعد أن يكون بعض الشعراء الفرنسيين يعرف العربية. وقد قرر المستشرق الفرنسى الكبير الأستاذ «ليفى بروفنسال» أن أجزاء بعض الأبيات الشعرية التى حار فيها الشراح لشعر «جيوم» ليست إلا جملاً عربية، ضمنها هذا الشاعر الفرنسى بعض أغنياته، بسبب معرفته بالعربية وشعرها.

وقد استمر التأثير العربى في الشعر الفرنسى بعد «التروبادور» وظهر بصفة خاصة في الأغنية التى تسمى «روندو»، وهذه اللفظة تساوى كلمة «نوبة» العربية، التى تعنى التتابع والتعاقب، وبخاصة في مجال النغم والإيقاع.

وقد تجاوز التأثير العربى قوالب الشعر الغنائى الإسبانى والفرنسى، إلى الشعر

الإيطالي، وساعد على ذلك ما كان لإيطاليا من صلة قوية بالأدب العربى عن طريق صقلية، بالإضافة إلى ما كان يأتيها عن طريق إسبانيا.. وقد ظهر تأثير الموشحات الأندلسية في الأغنيات الإيطالية التى تسمى «لاودس» كما ظهر في لون آخر من الشعر الإيطالي يسمى «كنتراستو»، وظهر أيضًا فى نوع ثالث يسمى «بالاتا». بل مضى التأثير العربى إلى أبعد من ذلك حتى ظهر في لون من الشعر الألمانى يسمى «مينى سنجر» وهو عبارة عن أغنيات قصيرة تشبه في نظام قوافيها الزجل الأندلسى. ومنه بعض أغنيات الشاعر الألمانى «هرمان دردامن».

بل وصل التأثير العربى إلى انجلترا، ممثلاً في بعض الأغانى القديمة التى كانت تقال للعذراء، وفي بعض الأناشيد الخاصة بعيد الميلاد المجيد.. بل ما زالت بعض قوالب زجلية أندلسية، باقية إلى الآن في الأغانى الشعبية الأيرالندية والإسكتلندية، كما يؤكد ذلك المستشرق الإسبانى الأستاذ «جونثالث بالنثيا».

ولم يقتصر التأثير العربى في الشعر الأوربى على الشكل أو القالب الموسيقى، بل تجاوز ذلك إلى المضمون وروح الشعر ومحتواه وبعض طرائق تعبيره.. فقد قرر العالم الإسبانى الكبير «رامون مينندث بيدال» أن مضمون الشعر الأوربى الجانح إلى إجلال المرأة في العصر الوسيط، ليس له مصدر إلا التأثير العربى. ودلل على ذلك بأن الفلسفات والتقاليد اللاهوتية التى كانت مسيطرة في ذلك الحين على القارة الأوربية، كانت جميعها تنظر إلى المرأة على أنها مخلوق دون الرجل، وأنها أساس المعصية التى اقترفها آدم عليه السلام، ولذا فهى مخلوق سيىء الجبلة. فإذا وجدنا في الشعر الأوربى خلال تلك الفترة تقديراً للمرأة وإجلالاً لها وسموا بها، وجب أن نرجع ذلك إلى التأثير العربى وحده، فالعرب -كما تدل أشعارهم- قد رفعوا المرأة مكانًا عليًا، حتى أوشكوا أن يصلوا بها إلى مرتبة التقديس.

وقد أدى إجلال المرأة بتأثير الأدب العربى، إلى تعبير بعض الشعراء الأوربيين عن الحبيبة بنفس الطريقة العربية، حيث قالوا لها: «سيدى» «مولاى» بالتذكير، كما سموا أنفسهم، «بالمطيعين»، وسموا موقفهم من الحبيبة «بالطاعة» على طريقة الشعراء العرب، الذين يشيع بينهم هذا الاستعمال وتسيطر عليهم تلك الروح.

وليس إجلال المرأة هو المضمون الوحيد الذى ثبت أنه أثر من آثار الشعر العربى في الشعر الأوربى، بل هناك أيضًا عاطفة الحب العذرى ومعانيه، هذا الحب الذى يعذب فيه الشاعر ويستعذب العذاب، ويحرم ويقنع بالحرمان، ويخضع ويفخر بالخضوع. فقد قرر الأستاذ «بيدال» أيضا أن الشعر العربى صاحب الفضل فيما ظهر من روح الحب العذرى في الشعر الأوربى خلال العصر الوسيط، فالتقاليد الاجتماعية في أوربا لم تعرف حينذاك روح هذا الحب السامى، ولم تعرف الأشعار الأوربية البعيدة عن التأثير العربى هذا الضرب من الشعر، الذى زخرت به حياة العذريين العرب، ومن سار على طريقتهم من شعراء المشرق والأندلس.

كذلك كان من التأثيرات العربية المتصلة بالمضمون الشعرى، ما ظهر في بعض الأشعار الأوربية من أحاديث عن مغامرات عاطفية، ومواقف حب جريئة وقصص تسلل وقنص وانتصار، وما إلى ذلك مما نجده عند الشاعر الأندلسى الزجال ابن قزمان، ثم نجده في كثير من نتاج «التروبادور» في فرنسا، و «الخوجلار» في إسبانيا.

وقد كان من نتائج تأثر الشعر العاطفى الأوربى - في مجاليه العذرى واللاهى - بالشعر العربى أن ظهرت مصطلحات وشخوص عربية الأصل في ذلك الشعر الأوربى. ومن ذلك: الرقيب، والواشى، والحاسد، والعاذل، وما إلى ذلك مما كثر ترديده في الشعر العربى، وانتقل بعد ذلك إلى الشعر الأوربى، متخذًا ألفاظًا معادلة لهذه الألفاظ العربية، لم تكن تعرف في استعمالات الشعر غير المتأثر بالتراث العربى.

هذا وقد ساعد على ما كان من تأثيرات عربية في الأشعار الأوربية، ارتباط الشعر الغنائى الأندلسى بالموسيقى والغناء. فالشاعر الغنائى الجوال موسيقى ومغن في نفس الوقت. وكان الشعراء المغنون الأندلسيون على درجة عالية من التفوق، وكانت لهم شهرة بالغة ونفوذ فنى ضخم وقد ثبت أنهم كانوا يستأجرون للإنشاد حتى في الكنائس الواقعة في الإمارات والممالك الإسبانية المسيحية. لدرجة أن أساقفة قشتالة، اجتمعوا وأنذروا بتوقيع أبلغ العقوبات على هؤلاء المصلين الذين يأتون معهم بشعراء مغنين من المسلمين.. كما ثبتت أن عددا من هؤلاء الشعراء الموسيقيين المغنين الأندلسيين، كان في بلاد الملك الإسبانى «سانشو» الرابع. وكانت لهم في هذا البلاط رواتب كبيرة، وكان عددهم يفوق عدد زملائهم المسيحيين الإسبان في هذا البلاط.

ولعل أبلغ تعبير عن مدى التأثير العربى في الشعر الأوربى، تلك الصورة التى احتوتها إحدى صفحات المجموعة الشعرية التى ألفها «ألفونسو» العاشر، وهى الصورة التى تمثل مغنيا عربيًا يعزف على عود مع مغن إسبانى، وكل بزيه وسمته الدال عليه.

ثم لعل أصدق قول في هذا التأثير العربى الخصب، هو ما قاله المستشرق الإسبانى «خوليان ريبيرا»، الذى قرر: «إن المفتاح العجيب الذى يكشف سر تكوين القوالب الشعرية الغنائية للعالم المتحضر في العصر الوسيط، هو مفتاح الزجل الأندلسى».

- ٤ -

أما فيما يتعلق بالنثر فليس هناك شك في أن التراث النثرى العربى قد أثر في النثر الأروبى ألوانًا من التأثير. وقد كان مجال القصص أهم المجالات في هذا الشأن.

ففى أوائل القرن الثانى عشر الميلادى ألف إسبانى من إقليم وشقة - يسمى «بدرو ألفونسو» - مجموعة قصصية تضم ثلاثين أقصوصة من أصل شرقى، صنفها وترجمها من العربية إلى اللاتينية، ووضع لها عنوان «تعاليم رجال الدين» ويقول في مقدمة مجموعته: «إنه جمع حكمًا للفلاسفة وأمثالاً عن العرب، وأحاديث خرافية على ألسنة الحيوان والطير». ولما كانت الثقافة العربية هى الثقافة المزدهرة في ذلك الحين، فإن المؤلف لم يخف الأصول العربية لقصصه أو حكاياته وأمثاله، ولم يكتف بالتصريح السابق، بل جعل الإطار العام للمجموعة يقوم على شخصية أب يدعى «العربى»، وهو حين يحس بدنو أجله ينادى ابنه وينصحه قاصًا عليه تلك الأقاصيص.. وقد انتقلت هذه القصص التى يجريها هذا المؤلف الإسبانى على لسان عربى - ويضم فيها كثيراً من الأقاصيص والأمثال العربية - إلى كثير من المجاميع القصصية اللاتينية والإسبانية. بل إن بعضها نظم شعراً فرنسيًا في القرنين الثانى عشر والثالث عشر، كما ترجم بعضها إلى الإيطالية في القرن الرابع عشر، وإلى لغات أخرى كالألمانية والإنجليزية، كما يؤكد ذلك العالم الإسبانى «جونثالث بالنثيا» الذى يزيد على ذلك التأكيد قوله: «وقد اقتبس جميع قُصاص أوربا القدامى في العصور الوسطى من قصص هذه المجموعة ذات الأصول العربية».

وقد يتصل بهـذا النوع الأدبى النثرى الهادف إلى التعليم والوعظ، تلك المجـموعات الحكمية والمَثَلية التى اشتهـرت بخاصة في القرنين الثـالث عشر والرابع عشـر، وفي عهدى «فـرناندو» الثالث و «الفـونسـو» العاشـر بنوع أخص. وأغلب تلك المجـموعـات الحكميـة والمثليـة قـد عرفـهـا الإسـبان عن طـريق ما صنـفه العـرب في هذا الفن، ومن أشـهـر هذه المجموعات كتاب «الأقوال الذهبية» الذى قال دارسوه المنصفون من المستشرقين: إنه مقتبس من كتـاب الأمثال لأبى الوفاء مـباشر بن مـالك.. ومنها كتـاب «الأمثال الطيبـة» الذي أكد دارسوه أيضًا أنه مجموعة أمثال مقتبسة عن حكم الفلاسفة لحنين بن إسحاق.

وكمـا تأثر القصص الأوربى الحكمى -أو التـعليمى- بهذا اللون الـعربى، تأثر نوع آخر من هذا القصص بنوع ثان من تراث العرب. هذا النوع هو القـصص المسمى بالإسبانية ((Novela picaresca)) أى قصـة الشطارة أو قصص الشطـارة، وقد انتشـر هذا النوع في إسبانيا في القرنين السادس والسابع عشر، أى في العصر الذهبى للأدب الإسبانى. وهو نوع من القصص، تدور حـوادثه حول رجل ذكى خـفيف الظل من طبقـة اجتـماعيـة دنيا. وهذا البطل يقوم بمغامرات وتنقلات ويسوق أقوالا فيهـا سخرية وتهكم ونقدات لاذعة للمجتمع وفساده، وبخـاصة مجتمع الطبـقات العليا. ومن المقرر أن هذا اللون من القـصص، قد كان حلقة في تاريخ القصص الغربى أسلمـت إلى ظهور الرواية الفنية التى تسمى ((Novele)). والذى عليه الثـقات من علماء الدراسات المقـارنة المشتغلين بالآداب الأوربية والمسـتشرقين على السـواء، أن هذا النوع من القـصص مـتأثر بفن المـقامـة العـربية. ومن القـائلين بهـذا: الأستاذان «مينندث بيـلايو» مؤرخ الأدب الإسبانى المشهور، و «جونثالث بالنثيا» المستشرق الإسبانى العظيم.

ومعروف أن المقامات قد نقلها الأندلسـيون المسلمون عن المشرق، وقلدوها ونسجوا على منوالها. ومعروف كذلك أن مقامات الحريرى بخـاصة، قد ترجمها اليهود الإسبان إلى العبرية في القرنين الثانى والثالث عشر، كمـا عارضوها كذلك بمقامات شبيهة. وازدهر هذا اللون الأدبى في الأدب العـبرى وبخـاصة فى مـقاطعـة «قطالونيا». والمعـقول بعـد ذلك أن يكون بعض هؤلاء اليهود قد ترجم المقـامات العربية إلى اللاتينية أو إلى الإسبانيـة أو إليهما جميعًا كما كان يحدث في كثير من الأحايين.

ولون آخر من ألوان القصص الغربى قد تأثر بالتراث العربى، وهو القصص الحيوانى أى القصص الذى أبطاله من الحيوانات والطيور ونحوها. ومن مشاهير هذا اللون الأدبى في الأدب الأوربى «الفرايلى دى تورميدا» (الذى عاش في منتصف القرن الرابع عشر ومات سنة ١٤٢٠)، ومن أهم آثاره كتاب «مجادلة الحمار للأب تورميدا»، الذى يعالج قضية التفاضل بين الإنسان والحيوان ويضعها موضع المناقشة، في حوار بين الحمار نائبًا عن الحيوانات، وبين المؤلف نائبًا عن بنى الإنسان.. وهذا الكتاب -كما يقول الأستاذ بالنثيا- ترجمة حرفية في كثير من الأحيان لفقرات من مجادلة الحيوانات لبنى آدم، الواردة في رسائل إخوان الصفا.

كذلك أثر كتاب كليلة ودمنة بصورته العربية في القصص الإسبانى الحيوانى ويبدو ذلك واضحًا في كتاب «القطط» وكتاب «الأمثال»، لسانشث دى فرثيال، وفى كتاب «العجائب» «لرايموندو لوليو»، في كتاب «الكوند لوكانور» «لدون خوان مانويل».. ومعروف أن كتاب كليلة ودمنة ترجم إلى الإسبانية في عهد «الفونسو» العاشر.

ولم يقف التأثير العربى عند القصص التعليمى والحكمى، أو القصص الحيوانى والوعظى، ولم يكتف بخلق ما يسمى قصص الشطار أو «نوفيلا بيكاريسكا» التى أسهمت في ظهور الرواية الفنية الحديثة في القرن الثامن عشر، وإنما وصل تأثير التراث العربى إلى أن أوحى بصنع لون من القصص رائع ومثير، وهو ما أسميه بالقصص الأخروى، هذا القصص الذى يختار مجال أحداثه عالمًا آخر غير عالمنا، كالدار الآخرة بدلا من الحياة الدنيا، وكالسماء بدلا من الأرض، وكعالم الجن بدلا من عالم البشر، فعن تراثنا العربى أخذ «دانتى» «الكوميديا الإلهية» متأثرًا تمامًا بألوان قصصية عربية إسلامية مشابهة، وفي مقدمة تلك القصص العربية قصة المعراج الإسلامية، التى تحكى صعود محمد ﷺ -ليلة الإسراء- إلى السموات ، ومشاهدته عوالم معينة، واتصاله بأحداث عجيبة، فتلك القصة هى أول قصة في العربية تتصل أحداثها ومسرح تلك الأحداث بعالم آخر، وهى أصل كل ما كتب بعدها بالعربية من هذا اللون من القصص، كقصة «التوابع والزوابع» لابن شهيد الأندلسى، وكقصة «الغفران» لأبى العلاء المعرى.. ثم هى أيضًا أصل ما كتب بعدها بغير العربية ككوميديا «دانتى» الإلهية التى أثبت التحقيق العلمى أنه قد أطلع على ترجمة لقصة المعراج،

كانت قد تمت في إسبانيا، ثم انتقلت إلى إيطاليا في حياة الشاعر الإيطالى الكبير، كما أكد ذلك مكتشف الترجمتين اللاتينية والفرنسية لقصة المعراج، وهو العالم الإسبانى «خوسى مونيث ساندينو» سنة ١٩٤٩.

وبعد فليس هذا كل تأثير تراثنا العربى في الأدب الأوربى، فهناك مجالات شتى لا يتسع لها المقام.

وقبل أن أختم هذا الحديث أذكر بكل إجلال هؤلاء العلماء الرواد، الذين عالجوا موضوعات التأثير العربى في الأدب الأوربى، وأخص بالذكر: «الأب خوان أندريس» الذى كان أول من أشار في القرن الثامن عشر إلى تلك التأثيرات.. ثم الأستاذ «خوليان ريبيرا» الذي كان أول من كشف عن تأثير الموشحات والأزجال في الشعر الأوربى بعامة.. ثم الأستاذ «أسين بلاثيوس» صاحب اكتشاف تأثر «دانتى» في كوميدياه «بقصة المعراج وبرسالة الغفران».. ثم الأستاذ «بالنثيا» والأستاذ «بيدال». والأستاذ «بروفنسال» والأستاذ «نيكل»، ولكل منهم إسهام في الكشف عن بعض تأثيرات التراث العربى في الأدب الأوربى. جزى الله الجميع عن تراثنا أعظم الجزاء. وسدد الدارسين العرب إلى مواصلة الكشف عن روائع هذا التراث، وعن الغذاء الخصيب الذى أمد به الأدب الأوربى بالأمس، قبل أن يمدنا هذا الأدب بزاده اليوم.



موسيقى الشعر ❖

بين التقيد والتحرر

من قضايانا الأدبية الجادة، التى يحتدم فيها جدل الشعراء والنقاد جميعًا قضية موسيقى الشعر.. ففريق محافظ، يرى أن تظل تلك الموسيقى في الحدود التى رسمها الشعراء الأقدمون، من التزام بحر من تلك البحور التى جمعها الخليل وفصّل العروضيون القول في أشكالها التامة والمجزوءة والمشطورة، ومن التزام قافية واحدة في كل القصيدة أو المقطوعة، أو على الأقل التزام قافية في كل مجموعة متماثلة من الأبيات التى تكوّن القصيدة.. وأهم حجج هذا الفريق، أننا نقول شعرًا عربيًا فيجب أن نحافظ على الخصائص العربية لهذا الشعر، ومن هذه الخصائص، الخاصة الموسيقية التى توجب التزام بحر وقافية، والتزام هذا الجانب - كما يقولون - لا يقل عن التزام مدلولات الألفاظ وتراكيب الجمل وإعراب الكلمات.. وأهم ما يقول هذا الفريق من دفاع عن هذه الموسيقى، أنها قد اتسعت لكل أغراض الشعر، وكانت طيعة أمام التجارب الإنسانية المختلفة، التى سجلها الشعراء المبرزون في القديم وفى الحديث على السواء.. ويقابل هذا الفريق المحافظ، فريق آخر متحرر، يرى أن موسيقى الشعر التى صاغ فيها الأقدمون تجاربهم، ليست مما يصلح لتجاربنا المعاصرة، وليست قالبًا ملائمًا للمحتوى الشعرى بعد تطور إيقاع الحياة، وبعد الوثبات الأخيرة التى وثبها الشعر. لهذا يجب على الشاعر التخلص من التزام مجموعة تفاعيل البحر القديم، وحسب الشاعر أن يلتزم تفعلية من تفاعيل أى بحر، يجعلها الوحدة الموسيقية للتجربة المصوغة، وله بعد ذلك أن يصب كل نبضة شعرية فيما تحتاج إليه من هذه الوحدة، فتكون الشطرة تفعيلة واحدة مرة، وتكون اثنتين أخرى، وتكون أقل من ذلك أو أكثر حسب النبضة الشعرية التى يراد صوغها.. ويرى هذا الفريق أنه كما يجب التخلص من التزام مجموعة تفاعيل البحر القديم، يجب كذلك التخلص من التزام القافية الواحدة،

❖ ألقى هذا البحث محاضرة عامة في كلية دار العلوم سنة ١٩٥٧، ونشر في مجلة الرسالة الجديدة في العام نفسه.

سواء أكانت التقفية في القصيدة أم في كل مجموعة متماثلة من أبياتها. وحسب الشاعر عند هذا الفريق، أن يأتي بالقافية حين يقتضى المحتوى إتيانها، وأن يتركها حين يفرض المحتوى تركها، دون تقيد في شيء من ذلك بقالب مرسوم أو قاعدة ثابتة. ويقولون: إن القيود والقواعد، فضلا عما تفرضه من رتابة وتكرار تجور كثيراً على المحتوى الشعرى، وتخضعه إلى مقتضياتها إخضاعًا يجور كثيراً على الشعر كفن..

والذى لا شك فيه أن الجدل في قضايانا الأدبية خير خصب، يجنى منه الفن والأدب أطيب الثمار. ولكن الشىء الذى لا خير فيه ولا خصوبة، هو ما يصاحب هذا الجدل أحيانا من تحمس زائد، يحكّم العاطفة دون العقل، ويقدم السخرية بدل الدليل. وأخشى ما أخشاه أن تتحول هذه القضية الفنية الجادة، إلى مشاجرة خارج المحكمة يخسر فيها المتقاضون والحق جميعًا!!

فأنت تجد أكثر المحافظين يرمون المتحررين بالكسل والإفلاس والعجز، ويصفون شعرهم بنعوت منها الهراء والغثاء والعبث، وإن أحسنوا التعبير قالوا إنه شعر منثور أو نثر مشعور أو سجع كهاني. ثم يستشهدون على أقوالهم بأسوأ ما ظهر من نماذج لهذا الشعر التحررى، وما أكثر النماذج الرديئة التى تسعفهم بحق!!

وفى الوقت نفسه ترى أكثر المتحررين يرمون المحافظين بالتخلف والجمود، ويطلقون على شعرهم التهنئة بالعيد، والتبريك بمولود. وإن خففوا التعبير قالوا عن هذا الشعر: إنه الشعر القديم أو النظم التقليدى أو الأسطر الممحوة من الوسط!! ثم يستشهدون كذلك بأقبح ما قيل من هذا الطراز. وما أكثر القبيح الذي قيل منه كذلك!!

وليس من شك في أن الموسيقى عنصر من عناصر الشعر، وليس من شك أيضًا فى أن تلك الموسيقى من أهم الفوارق بينه وبين النثر. وقد صور الشاعر الفرنسى «بول فالير» ذلك أحسن تصوير، حين شبه النثر بكلام يمشي والشعر بكلام يرقص.. ومعروف أن الموسيقى الشعرية، تخضع لذوق الأمم والأجيال، وتتأثر بالمؤثرات التى تشكل فنون البيئات والمجتمعات.. وقد تحققت موسيقى الشعر عند أسلافنا الأقدمين بهذا النوع الملتزم لمجموعة تفاعيل بحر من البحور التى جمعها الخليل، وبهذا الشكل المحافظ على قافية تتكرر في نهايات سائر الأبيات. وفى بعض أحاديثى السابقة، حاولت أن أفسر ظاهرة البحر الملتزم

والقافية الموحدة عند العرب. وقلت: لعل تلك الظاهرة الجزئية في الشعر، مرتبطة بالظاهرة الكلية في سائر الفنون عندهم. ذلك أن الملاحظ في ذوقهم ونظرتهم الجمالية، هو الميل إلى «الوحدة المكررة». فالزخرفة العربية مثلا تعتمد غالبًا على وحدة زخرفية، كآية قرآنية، أو جملة بيانية، أو شكل هندسى، وهذه الوحدة تتكرر في أشكال وأوضاع، فتؤلف شكلا زخرفيًا كليا. وكذلك الموسيقى العربية، تعتمد غالبًا على الوحدة النغمية المكررة، التى يتألف منها لحن كلى أهم خصائصه التقابل والالتزام، وعدم التوزيع والتحرر.. ويمكن أن نلاحظ هذه الظاهرة في غير الزخرفة والموسيقى من الفنون التى كان للعرب فيها نشاط. فلعل ميلهم إلى الوزن البيتى الملتزم وإلى القافية الواحدة المطردة، كان مظهرًا من مظاهر نظرتهم الجمالية وذوقهم الفنى، اللذين يؤثران الالتزام على التحرر، ويفضلان الوحدة على التنويع.. وليس معنى ذلك الطعن في هذا الاتجاه، فالأمر أمر ذوقى قبل كل شيء، ولا يحتج بذوق على ذوق كما يقولون.

ولكن هل ضُرب على كل الأجيال أن تظل على هذا الذوق لا تتعداه؟ وهل فرض على كل البيئات أن تخضع له ولا تخالفه؟ وهل يطالب شعراء العربية جميعًا مهما اختلفت عليهم الأزمان وتباينت حولهم البيئات، أن يصوغوا أحاسيسهم في نفس قوالب إمرئ القيس والنابغة؟ أو بعبارة أدق، أيطالب هؤلاء الشعراء أن يحافظوا على موسيقى أسلافهم الأقدمين رغم اختلاف الزمن والجيل والبيئة، وغير ذلك من الأمور التى قد تغير الذوق؟ الحق عندى أن الجواب بالنفى.. وذلك أن موسيقى الشعر، رغم كونها عنصرًا من عناصره، هى في الحق عنصر جمالى تتفاوت في شأنه الأذواق من جيل إلى جيل، ومن بيئة إلى بيئة.. فمن حق جيل حاضر من الشعراء أن يخالف جيلا سابقًا منهم، فيرى جمال الموسيقى في تتابع النغم لا في تقابله، أو فى توزيعه لا فى تركيزه، أو فى حريته دون تقييده.. والحق أن ذلك ليس خروجًا على قواعد صارمة لا يصح الخروج عليها. كما لا ينبغى أن يقارن تحرر كهذا بتحرر مغاير تمامًا، كالتحرر من الإعراب أو المفاهيم اللغوية، أو نظام الجملة العربية. ذلك أن مخالفة المحدث للقديم في العروض أو فى موسيقى الشعر على العموم، هى مخالفة في أمر ذوقى جمالى، لا تنعكس معه مفاهيم القول أو تضطرب دلالات اللغة.

وليس التجديد في موسيقى الشعر بدعة من بدع هذا العصر، وإنما التجديد في هذه الموسيقى أمر قد أحس الشعراء بالحاجة إليه منذ أقدم العصور وخطوا نحوه خطوات وخطوات.. فما كاد العرب يخرجون إلى بيئات جديدة، حتى تبدلت نظرتهم الجمالية نوعًا ما، وتغيرت مع ذلك موسيقى شعرهم نوعًا من التغير. فمن حيث الوزن، قد عرفوا تلك البحور الجديدة التى لم تكن قد عرفت لديهم أيام الخليل، وهى ما تعرف ببحور المحدثين. ومن حيث القافية، عرفوا كذلك فيها نوعًا من التنويع تتشابه فيه كل مجموعة متماثلة من أبيات القصيدة، على أن تغاير كل مجموعة سابقتها ولاحقتها. ومن هنا كانت الرباعيات وكانت الخماسيات وما إليها.. هذا في المشرق، أما في الأندلس، فقد كانت موسيقى الشعر أكثر تطورًا وأعظم استجابة لمقتضيات البيئة الجديدة وذوقها الفنى. فهناك اخترعت الموشحات، تلك التى تتنوع فيها الأوزان تنوعًا رائعًا، وتتلون القوافى تلونًا بارعًا، وتتوزع الموسيقى الشعرية توزعًا «سيمفونيًا». ومعروف أن تلك الموشحات وما تطورت إليه من أزجال، كانت من خير ما أنتج الأندلسيون من أدب، كما كانت من أهم الأنواع الأدبية التى أثرت في الآداب الأوربية المجاورة.

وإذن فمسألة التجديد في موسيقى الشعر حق لكل عصر ولكل جيل ولكل بيئة أيضًا، ما دامت المسألة مسألة عنصر جمالى يتأثر بذوق كل جيل، ويختلف من بيئة إلى بيئة ومن عصر إلى عصر.. فإذا جاء اليوم فريق من الشعراء، يصوغ تجاربه الصادقة في شكل فنى كامل، ويعتمد على نغمة موسيقية شعرية غير ما كان يعتمد عليه القدماء - إذا جاء هذا الفريق وصاغ تجاربه على هذا النحو كان من حقه علينا أن نفسح له الطريق، بل كان من حقه علينا أن نبارك خطاه وأن نشد على يده مهنئين... وليس من العدل في شيء أن نصفه بالكسل أو أن ننعت شعره بالهراء، لمجرد أنه لم يستخدم في موسيقى شعره نغمة امرئ القيس والنابغة.. إننا نطالب الشاعر بالتجربة الإنسانية الصادقة وبالتعبير الفنى الكامل وبالموسيقى الشعرية الملائمة. فإذا حقق هذا فقد حقق شعرًا رفيعًا كأرفع ما يكون الشعر، ولا يضيره بعد ذلك استخدامه للون من الموسيقي جديد، وجد أنه يلائم ذوقه وتجربته وبناءه الفنى.

واسمع معى هذه الأبيات للشاعر فوزى العنتيل من قصيدته «لن يمر الأعداء»:

أقسمتُ بالشهداء لن يتقدموا في أرضنا

لن يعبروها فوقنا

لن يعبروا الأرض التى اصطبغت بنور دمائنا

واخضوضرت أشجارها بدموعنا

أقسمت بالنيل المقدس لن يمروا من هنا

ليدنسوا تاريخنا

ويخضبوا أيامنا

أقسمت يا مصر المجيدة بالكفاح وبالضنى.

بتراب وادينا الذي بذرته أذرع شعبنا

شجرا وأفراحا تصفق حولنا

أقسمت بالفجر الذى بعثته مصر مؤذنا

لطلائع الأحرار تستبق السنا

لكتائب الفولاذ تختطف بالضياء الأعينا

أقسمت لن يرد الغزاة مياهنا

لن يستبيح الغاصبون حقولنا

لن يقتلوا أطفالنا

لن يقهروا الشعب الأبى المؤمنا

فلقد غرسنا في الحقول سلاحنا

شجرا مرير الطعم مسموم الجنى

لعداتنا .. للطامعين بأرضنا

لمخالب الوحش الكئيب مزمجرا في دورنا

سنذود عن أوطاننا

بنضالنا ودمائنا

سنرد ريح الموت عن أزهارنا

ونصون أفراح الطفولة من أعاصير الفنا

إنّا ركزنا للعدو سلاحنا

وعلى روابينا الخصيبة أينعت أعلامنا

وتدفقت أمواجنا

أقسمت بالشهداء لن يتقدموا فى أرضنا

فلسوف تبقى أرضنا

خضراء ضاحكة يذهبها السنا

ونسيمها الفجرى يعتنق الغصون مدندنا

وغدا يسيل الفجر في طرقاتنا

لتغرد الأطيار في أشجارنا

ليطرز النوار ثوب حقولنا

ليزقزق الأطفال عبر دروبنا

وغدا يجئ ابنى ويهتف ها هنا

رَدَّ الغزاةَ أبى وصان المواطنا

ألست معى فى أن هذا شعر كأرقى ما يكون الشعر؟ وألست معى فى أن ترك الشاعر التزام مجموعة تفاعيل البحر القديم، واعتماده فقط على وحدة التفعيلة لم يلغ عنصر الموسيقى من أثره الشعرى؟ وألست معى فى أن مجرد مخالفة إمرىء القيس والنابغة في موسيقى هذا الشعر لا تعتبر خروجًا يستحق معه الشاعر أن يوصف بالكسل، ويستحق معه الشعر أن يوصف بالهراء؟ فإذا سلمت معى بهذا كله فسأعرض عليك نموذجًا آخر لنفس الشاعر، تحرر فيه أكثر من تحرره في هذا النموذج، فلم يلتزم القافية التى التزمها في هذا المثال، وإنما تحرر من الالتزام للقافية ولعدد التفاعيل جميعًا.

إنه يتحدث عن واحدة من بنات الليل.. عن «امرأة مسكينة» فيقول:

زادها في رحلة العيش شباب وصبا

وهبته للذى يرخص فيه الذهبا

للذى يحبس إن شاء النسيم

والذى يصنع للناس النعيم

وإذا ما مر تخضر الربا

للذى يعصر روح الكرم في كل مساء

للذى يملك والناس نيام كل شيء

للذى ينسج عار الأشقياء

وعذاب الأبرياء

ثم ماذا

ومضت تنشب في قلبى أساها

ذات ليل

قيدت روحى خطاها

وأنا لست إلها

فأنا تحت المساء

مثل آلاف البشر

نزرع الليل غصونا وزهورا

ونجوما في المساء

نبذر الليل رجاء

ونغنى للمطر

عبرت بى كالنسيمات الرطيبة

وهى أنثى

حلوة العينين كالزهر ندية

وحبيبة

وحيية

روحها مبهمة الشوق طروبة

وهى كالليل كئيبة

وغريبة

وهى في الليل شقية

وضحية

نسجت أيامها أيد خفية

لا تراها

ويدى تمسح بالحب أساها

ودماها

في ثيابى

في ثياب البشرية

وأنا تحت المساء

مثل آلاف البشر

نزرع الليل عيونا

محدقات كالقدر

بالذى يصنع للناس الشقاء

والذى يخنق روح الأبرياء

ألست معى أيضًا فى أن هذا شعر كأجود ما يكون الشعر؟ وألست معى فى أن هنا تجربة صادقة وإنسانية رحبة وتعبيرًا فنيًا أخاذًا؟ ثم ألست معى فى أنك تحس موسيقى هذا الشعر نابضة حية رغم تحرر الشاعر من التزام القافية الواحدة، ورغم تحرره كذلك من التزام مجموعة تفاعيل البحر متساوية في كل بيت؟ أتدرى لماذا؟ لأن الشاعر حقق في تمكن كل عناصر الشعر، ولم يقعد به عدم التزامه لمجموعة تفاعيل البحر ولا للقافية الموحدة عن خلق نوع من الموسيقى يحقق للشعر عنصراً رئيسيًا من أهم عناصره..

ولو لم يحقق الشاعر هذه الموسيقى التى لا بد من تحققها مع العناصر الشعرية الأخرى، لجاء عمله الفنى نثرًا وجدانيًا تصويريًا، هو ما يسمونه بالشعر المنثور، أي الذى تنقصه الموسيقى ليكون شعرًا حقيقيًا.. واسمع معى هذا النموذج الرائع من هذا الفن الأدبى الذى لا أحب أن يختلط بالشعر، ولا يضيره ألا يختلط بالشعر.. إنه نموذج لنزار قبانى من «مذكراته الأندلسية» حيث يحكى تجربة له أمام بعض آثار الإسلام في الأندلس فيقول:

ما تمنيت أن أكون عروة في رداء

خيطا في رداء

إلا في المتحف الحربى في مدريد

الرداء لأبى عبد الله الصغير

والسيف سيفه

السائحون الأجانب لا يستوقفهم الرداء ولا السيف

أما أنا..

فيربطني بالرداء. وبصاحب الرداء ألف سبب

هل تعرفون كيف يقف الطفل اليتيم أمام ثياب أبيه الراحل؟

هكذا وقفت أمام الجام الزجاجي المغلق

أستجدى الزركشات

آكل بخيالى النسيج خيطا خيطا

في أزقة قرطبة، مددتُ يدى إلى جيبى أكثر من مرة

لأخرج مفتاح بيتنا في دمشق

مقابض الأبواب النحاسية

الياسمين الزاحف على أكتاف المخادع

وعلى أكتافنا

الفوارة.. طفلة البيت المدللة التى لا تجف لها حنجرة

والقاعات.. أوانى الرطوبة ومخبؤها

كل هذه الدنيا المطيبة التى حضنت طفولتى في دمشق

وجدتها هنا

فيا سيدتى المتكئة على خصائص نافذتها الخشبية

لا تراعى

إذا غسلتُ يدى في بحيرتك الصغيرة

وقطفتُ واحدة من ياسميناتك

ثم صعدت الدرج إلى حجرة صغيرة.

حجرة شمالية

تتسلق شبابيكها الشمسُ ولا تسأل

ويتسلق أستارها الليل ولا يسأل

حجرة شمالية

كانت أمى تنصب فيها سريرى

إن في هذا النموذج الرائع كل عناصر الشعر ما عدا الموسيقى، وهذا لا يضيره كما قلت، وإنما يلحقه بنوع أدبى غير الشعر، هو نوع النثر الفنى المعتمد على الوجدان والتصوير، وذلك النوع هى المسمى بالشعر المنثور..

وإذن فلا بد من الموسيقى ليتحقق الشعر.. على أن تلك الموسيقى المتحررة التى تعتمد على التفعيلة بدل البيت، وعلى اتفاق القافية بدل التزامها، هذه الموسيقى لا يمكن أن تحقق وحدها عملاً شعريًا تحريًا بحال. ذلك أنه لا بد من وجود محتوى شعرى أولا، وتعبير شعرى ثانيًا، ثم موسيقى شعرية أخيرًا.. ومن عدم إدراك هذه الحقيقة جاء الزيف، وظهرت النماذج الفاشلة الكثيرة التى لا يمكن أن تكون شعرًا ولا شيئًا يشبه الشعر. ولا أحب أن أطيل عليك أو أضجرك بعرض نماذج من هذا الشعر المزعوم، فأنت من غير شك قد شاهدت الكثير من تلك النماذج ونفرت منها كما نفرت، وأشفقت منها على الشعر كما أشفقت.. ولكنى فقط أحب أن أنبهك إلى أن فشل تلك النماذج لا يرجع إلى شيء إلا إلى عدم تكامل العناصر الشعرية التى أشرت إليها غير مرة في هذا الحديث. فبعض تلك النماذج الشعرية المدعاة، ليس فيه من شيء إلا صورة القصيدة المتحررة، من اعتماد على تفعيلة وتحرر من قافية، أما ما وراء ذلك فأنت، تجده أحيانًا أسطرا وأنصاف أسطر تحمل بعض معان لمقال سياسى، أو بعض جمل يمكن أن تكون قائمة طعام.. وبعض تلك النماذج الشعرية الكاذبة، ليس فيه شيء إلا تناوله لموضوع كفاحى شعبى، وحشده قوائم من ألفاظ خاصة كالكادحين والطغاة، واللاجئين والقناة، وما إلى ذلك من هذه القوائم التى لا يمكن أن تؤلف وحدها الشعر.. على أن بعض النماذج قد يكون فيه محتوى شعرى لا بأس به، إلا أن الموسيقى الشعرية تخفت فيه خفوتا أو تضطرب اضطرابًا، يخفت معه أو يضطرب المحتوى الشعرى نفسه.. فلا بد للشاعر المتحرر الذى يريد النجاح في هذا اللون من الشعر ذى الموسيقى غير الملتزمة، من أن يلاحظ تحقق العناصر الشعرية جميعًا، وأن يضع في حسابه العنصر الموسيقى الذى لا يعفيه التحرر من أن يحققه كعنصر أساسى لا يكون شعر إلا به.. وفى رأيي أن مراعاة القافية نوعًا من المراعاة في هذا اللون التحررى، يأتى بنوع من الموسيقى أشد أسرًا وأكثر شاعرية. فأنا أرى النماذج التى تلاحظ القافية نوعًا من الملاحظة، أقرب إلى النجاح من تلك النماذج التى لا تلاحظ القافية أصلا. وحتى في أجزاء القصيدة

الواحدة، نكاد نقف أكثر عند الجزء الذى تتردد فيه القافية أو تبدو على وجه أوضح. وإن شئت فعاود النظر في النموذجين اللذين قدمتهما لك من شعر العنتيل. وإن شئت فاقرأ أشعار نزار قبانى، وقارن بين الذى تشيع فيه القافية والذى لا تشيع. وأنا واثق من تفضيلك بعد ذلك للون الأول..

هذا جانب من القضية قد أطلنا فيه القول نوعا ما، لأنه فى رأينا يستحق أن يطول فيه القول.. أما الجانب الآخر فهو أن التجديد ليس فقط ما ذهب إليه هذا الفريق من المتحررين، الذين يستخدمون وحدة التفعيلة بدل وحدة البيت، والذين لا يلتزمون دائمًا القافية الواحدة.. فالحق أن هناك ألوانًا من التجديد في موسيقى الشعر، ويمكن أن تكون أكثر تنويعًا لأنغامه، وتوزيعًا لألحانه، وملائمة لمحتوياته، أكثر من وحدة التفعلية وحرية القافية.. وليس هذا الحديث متسعًا لتفصيل القول في ذلك. وإنما الذى لا بد من قوله هنا، هو أن النوع الموسيقى الملتزم لتفاعيل البحر ووحدة القافية، لا ينافى التجديد الشعرى فى شيء ما دام المحتوى الشعرى وطريقة التناول جديدين.. وذلك أن العنصر الموسيقى كما قلنا عنصر جمالى يخضع للذوق قبل أن يخضع لأى شيء آخر. فشاعر صادق التجربة، عميق الإحساس، فنى التعبير، رأى أن الموسيقى الملتزمة - المتحققة بتماثل عدد تفاعيل كل بيت وبتماثل القوافى - أنسب شيء للمحتوى الشعرى الذى يريد صوغه، شاعر كهذا لا يمكن أن نرميه بالجمود أو التخلف، ولا نستطيع أن نصف شعره بأنه تقليدى أو نظم، أو بأنه لا تلاؤم فيه بين المضمون والشكل كما يقال. وليس بصحيح أن الموسيقى الشعرية الملتزمة لا تناسب دائمًا كل التجارب الجديدة، فكثير من رواد الشعر الجديد، ومن أصحاب التجارب الواقعية المعاصرة، استطاعوا أن يصوغوا تجاربهم في الموسيقى الملتزمة ونجحوا في ذلك كل النجاح.. وليس بصحيح أيضًا أن القيود التى يفرضها التزام تفاعيل بحر قديم وقافية واحدة، تجور على المحتوى الشعرى، أو تفضى إلى الرتابة المفضية إلى الملل. فالحق أن الشاعر متى كان متمكنًا استطاع أن يخضع كل قيد وأن يذلل كل صعوبة، وأن يلائم بين عناصر الشعر وموسيقاه بما يدفع الرتابة ويجنب الملل.. وإذا شئت فاسمع معى هذه الأبيات للشاعر معين بسيسو عن المدينة المحاصر «غزة»:

البحر يحكى للنجوم حكاية الوطن السجينْ

والليل كالشحاذ يطرق بالدموع وبالأنين

أبواب غـزة وهى مـغلقـة على الشـعب الحـزين
فـيـحـرك الأحـيـاء نامـوا فـوق أنقـاض السـنين
وكـــأنهـم قـــبـــر تدق عليـــه أيدى النابشين

❖ ❖ ❖

هذى هى الحـسـنـاء غـزة في مـآتمهـا تـدورْ
ما بين جـوعى في الخيام وبين عطش في القبور
ومـعـذب يقـتـات من دمـه ويعـتـصـر الجـذور
صـور من الإذلال فـاغـضب أيهـا الشـعب الأسـيـر
فـسـيـاطهم كـتـبت مـصـائرنا على تلك الظهـور

❖ ❖ ❖

أقـــرأت أم مـــا زلت بكـاء على الـوطن المضـــاعْ
الخوف كـبل سـاعـديك فـرحت تجـتنب الصـراع
وتـقــول إنـى قــد غـرقت وشـتـت الريح الشـراع
يا أيهـا المدحـور في أرض يضج بهـا الشـعـاع
أنشـد أناشـيـد الكفـاح وسـر بقـافلة الجـيـاع

ولسنا في حاجـة إلى القول بأن هذا شعـر كأرقى ما يكون الشـعر، فقد تكاملت فـيه العناصر الشعرية التى يجب أن تتوفر فى أى شعر رفـيع، وليس كونه مشتملاً على موسيقى من النوع الملتزم، وعلى قافية موحدة في كل مقطوعة فما يجعله من الشعر القديم. فالتجربة المعيشة والتناول الفنى والمنهج الهادف، كل ذلك يجعل من هذا الشعر شعرًا جـديدًا كأكثر ما يكون الجديد إشراقا وانطلاقا.

وغنى عن البيان أن نذكر أن مجرد الوزن الملتـزم والقافية الواحدة، لا يمكن أن يحقق شعراً ولا شيئًا يـشبه الشعر. وإنما يحقق أوزانًا فارغة وقوافى صمـاء، خير منها ألف مرة أى كلام منثور يؤدى أى فائدة.. ولا شك أن فـهم بعض الناس خطأ للشعر على أنه هو الكلام الموزون المقفى، هو ما جـر على الأدب هذه التلال الهشة من الإنتاج الذى خيـر منه ألفية ابن مالك، لأن تلك الألفية على الأقل تعلم الناشئين حـفظ النحو، أما تلك المنظومات الكلامية

التى لا تحتوى على أى عناصر شعرية أصيلة، فهى شىء إن علم الناس شيئًا فإنما يعلمهم فساد الذوق واضطراب القيم والتلاعب بالألفاظ على حساب الفن.. ولا أحب هنا أن أقززك بذكر نماذج من هذا النظم الفارغ، فأنا أشفق عليك من هذا العبث الذى يجب أن نكرس جهودنا لتنقية حياتنا الأدبية منه.

وبعد فقد طال الحديث وتشعب. ولكننا نستطيع أن نوجزه في كلمات:

أولا: ليس الخروج على طريقة الالتزام فى الوزن والقافية، خروجًا على الشعر، ما دام الشاعر المتحرر محققًا لعناصر الشعر، بما فيها الموسيقى الواضحة الملائمة لتجربته وبنائه الفنى.

ثانيًا: ليس كل كلام جاء على هذه الطريقة المتحررة شعرًا، فهو إن لم يشتمل على محتوى شعرى وبناء فنى، فلن يكون إلا خداعًا زائفًا يبرأ منه الشعر والأدب والفن.

ثالثًا: ليس الشعر الجديد مقصوراً على ما صيغ في تلك الموسيقى المتحررة، بل هو شىء فوق الجانب الموسيقى بكل أشكاله، هو المفهوم الجديد للشعر، تجربته وعناصره وبنائه ووظيفته. فسواء صيغ هذا في موسيقى ملتزمة أم فى موسيقى حرة فهو شعر جديد.

وقبل أن أختم هذا الحديث أتوجه بهذا الرجاء مخلصًا إلى الشعراء والنقاد، هذا الرجاء هو أن ينقوا بيئتهم من الأدعياء والطفيليين، وأن لا يشغلوا أنفسهم بإثبات تفوق الموسيقى الملتزمة أو الموسيقى الحرة، وإنما بإثبات تفوق الفن الأصيل. وأخيرًا، حبذا لو تركوا الوصف بالقديم والجديد حين يكون حديثهم عن موسيقى الشعر، فالحق أن القدم والجدة ليسا في هذه الموسيقى، وإنما فيما هو وراء الموسيقى من عناصر شعرية أهم. وحرام أن يوصف شعر بالقدم لمجرد كونه من البحر الكامل أو الخفيف. وظلم أن يوصف شعر بالجدة لمجرد كونه تفاعيل تطول حينًا وتقصر حينًا..

وإلى الشعراء المجيدين من اللونين جميعًا أرقى تحياتى وأصدق حبى..



لغة المسرح❖

بين الشعر والنثر

إن لغة المسرح تمثل اليوم قضية من أهم قضايا الأدب والفن المسرحى على السواء. فقوم يتحمسون للشعر، ولا يرضون أن يفقد شيئًا مما كان له من ميادين، وهؤلاء ينادون بأن يتسع المسرح في عصرنا هذا الشعر، بل إن بعضهم يبالغ فينادى بقصر المسرح على الشعر، ووجوب هجره للنثر.. وهؤلاء المتحمسون للشعر يؤيدون رأيهم بحجج كثيرة، منها أن الشعر كان لغة المسرح في أزهى عصوره، وأن المسرح لم يعرف غير لغة الشعر حين كتب له رواده، وأن أهمية المسرح بدأت تزول منذ تحول عن الجلال إلى البساطة، وعن المثالية إلى الواقعية، أى منذ تحول عن لغة الشعر إلى لغة النثر. ويؤازرون رأيهم كذلك بأن الشعر بما فيه من نغم، فإنه يثير الأحاسيس ويهيئ الجمهور لحالة شعورية محببة، ويخلصهم بذلك من الواقع ويسمو بهم إلى مستوى آخر رفيع، وتلك هى جاذبية المسرح التى يمكن أن يتفرد بها دون الخيالة، فهى أقدر على تصوير الواقع من المسرح، فلا يصح أن يدخل منافسًا لها في هذا الميدان، بل عليه أن يحتفظ بتقاليده التى رسمها أساتذته الأقدمون، وفى طليعة تلك التقاليد نطقه بلغة الشعر..

هذا على حين يتحمس آخرون للمسرح، ويحبون له أن يمضى في تطوره وينطلق في تحرره، وينادون بأن يمثل المسرح حياة الناس، ويصور واقع المجتمع، ويرفضون أن ينطق المسرح إلا بلسان الناس، أو يفوه بغير لغة المجتمع.. وهؤلاء المتحمسون للمسرح يؤيدون رأيهم كذلك بحجج وفيرة، منها أن المسرح يقوم على الحوار والحركة، والشعر يقيد تلك

❖ نشر هذا البحث في صدر مسرحية أوراق الخريف للشاعر عزيز أباظة سنة ١٩٥٧، وذلك مع بحثين آخرين تصدرا المسرحية أيضا، أحدهما للأستاذ العقاد وثانيهما للأستاذ عمر الدسوقى، وكان هذا بناء على رغبة الشاعر عزيز أباظة، الذى أراد أن يكون ظهور مسرحيته فرصة لتقديم دراسات عن لغة المسرح.

الحركة، فيجعلها أقرب إلى التكلف والجمود. كما يقولون: إن المسرح يعرض حياة الناس، فعليه أن يصورهم بلغتهم كما يصورهم بملابسهم وبيئتهم..

وإذا كانت قضية المسرحية الشعرية مشكلة معقدة عند غيرنا من الأمم، فهى في حياتنا الفنية أشد تعقيدًا، وذلك لأن لغة الشعر عندنا تبعد عن لغة الحديث بعدًا شاسعًا، لوجود مرحلة أخرى بين اللغتين، هي بدورها محل نزاع ومثار جدل، وهى مرحلة اللغة الفصحى. فموضوع تلك اللغة وصلاحيتها للمسرح أو عدم صلاحيتها، يثير جدلاً لا يكاد يهدأ، ويحدث خلافًا يوشك ألا ينتهى إلى وفاق.

فإذا كان الخلاف في صلاحية الفصحى لمسرحنا شديدًا، فالخلاف في صلاحية الشعر أشد بطبيعة الحال..

والرأي عندى أن نترك التحمس للشعر وحده، وأن نطرح كذلك التحمس للمسرح وحده، وأن نتحمس فقط للحق والفن، وأن ندرس القضية دراسة موضوعية هادئة، على ضوء من التاريخ وهدى من الفن، ثم نرضى بما توصل إليه هذه الدراسة من أحكام مهما تكن قاسية، بل مهما تكن مريرة.

الحق أن الشعر كان لغة المسرح منذ نشأته عند أساتذته الأوائل من اليونان، كما كان أيضا لغة المسرح عند رواده الثوانى من الرومان، ثم كان بعد ذلك لغة المسرح في أوربا كلها في عصر النهضة وعهد الناهضين من الكلاسيكيين.. «فأسخيلوس» حين كتب أول مسرحية فنية لليونان، كتبها شعرًا. ثم تبعه سائر كتاب المسرحية اليونانية، أمثال «سوفوكليس» و «يوريبيدس» من أصحاب المآسى، و «أرستوفان» و «مناندر» من أصحاب الملاهى.. ثم جاء الرومان، فساروا على الدرب نفسه في مسرحياتهم، فلم تكن لها لغة عندهم غير لغة الشعر، الذى كتب به أعلام مآسيهم أمثال «سنكا»، وأعلام ملاهيهم أمثال «بلوتس». ثم رانت ظلمات العصور الوسطى على أوربا قرونًا، فحجبت وراءها أضواء المسرح كما حجبت غيرها من أضواء، ولما أشع فجر النهضة، وعادت للمسرح أضواؤه، وازدهر الأدب في عصره الكلاسيكى، لم يكن للمسرح لسان غير لسان الشعر، فبه وحده أنطق أعلام عصر النهضة أبطالهم، وأجرى الحوار زعماء الكلاسيكية على ألسنة شخوصهم، كما تشهد بذلك روائع قمة الأدب المسرحى «شكسبير» في انجلترا، وكما تشهد به أيضًا آثار «لوبى دى فيجا» و «كالدرون» في إسبانيا و «كورنى» و «راسين» في فرنسا..

وتمسُّك المسـرحيـة بالشعـر طيلة هذه القـرون الطوال، يوهـم أن الشعـر أصلح شىء للمسرح، ما دام قد ظل ملازمًا له منذ القـرن الخامس قبل الميلادى إلى القرن الثامن الميلادى تقريبـا، وما دام كل أعلام اليـونان والرومان ونوابغ النهـضة والعهـد الكلاسيكى لم يكتـبوا للمسرح بغير الشعـر.. ولكى نباعد بيننا وبين هذا الوهـم، يجب ألا ننسى بقية الظروف التى أحاطت بالمسرح خلال هذا التاريخ المديد، الذى آثر فيه الشعر على النثر..

أما اليونان، فقد نشأ المسرح عندهم نشأة دينيـة غنائية، إذ الثابت أن المسرحية بنوعيها «التراجيدى» و «الكوميدي» قد جاءت من احتـفالاتهم بإله النماء «ديونيسيوس» حيث كان من شـعائرهـم إقـامة حـفلين لهـذا الإله: الحفل الأول مـرح غنائى راقص، ويقـام في أوائل الشـتـاء، والحـفل الثـانى وقـور حـزين جـاد، ويقـام في أوائـل الربيع، وعن الأول نشـأت «الكوميديا» وعن الثانى كانت «التراجيديا». وارتباط المسرحيات اليونانية منذ نشأتها بالدين من جانب، وبالغناء من جانب آخر، تطلب أن يكون الشعر لغـتها دون النثر لأن الشعر كلغة جليلة سامية إلهيـة، كان أنسب لغة لأشخاص المسرحية اليـونانية الأجلاء السامين الإلهيين. ثم إن الشـعر لكونه كـلامًا منـغومًـا موقـعًا، كـان أصلح شيء للتلحين والإيقـاع. ومن هنا ارتبطت المسرحـية اليـونانية بالشعـر، لارتباطهـا في نشأتها بالدين من جـانب، وبالغناء من جانب آخر.

أما الرومـان، فتعليل تمسكهـم بالمسرحيـة الشعرية واضح، إذ هم قـوم كانوا في هذا الفن - كمـا كانوا في كـثير غـيره - عالة عـلى اليونان. فلما رأوا أن أسـاتذتهم الأوائل من اليـونان قد كـتبـوا مسـرحيـاتهم شعـرًا، لم يكن أمامـهـم -وهم تلاميـذهـم- إلا أن يكتـبوا مسرحياتهم شعرًا كذلك. وهكذا استمرت المسرحية شعرية عند الرومان، كما كانت شعرية عند اليونان. والسبب هو التقليد من جانب الرومـان، بعد أن كانت النشأة الدينية الغنائية من جانب اليونان...

وأما تمسك الكلاسيكيين بالشعر كلغة للمسرح، فعلته جلية كذلك فالكلاسيكيون قد أقاموا دعائم مذهبهم على قاعـدة من التراث اليونانى الرومانى، الذى كان عندهـم الغاية فى الجودة والنهاية في الكمـال. فهـم أول الأمر وآخره مقلدون لسابقيـهـم من اليونان والرومان، فما دام هؤلاء وأولئك قد اصطنعوا الشعر لغة لمسرحهم، فلا مفر من أن يكون الشعر كذلك

لغة للمسرح الكلاسيكى. هذا من جانب، ومن جانب آخر نرى أن المسرح قد ظل حتى ذلك الحين بعيدًا كل البعد عن الواقعية التى تحتم أن يتكلم الأبطال كما يتكلم الناس. ولهذا بلغ من التمسك بالشعر في لغة المسرح، أن حدد بعض الكتاب نوعًا خاصًا من الشعر، ونغمًا معينًا من عروضه وقافيته، لكل موقف من مواقف التمثيل. «فلوبى دى فيجا» يقول: إن مواقف الشكوى تناسبها العشاريات، أما مواقف المناجاة فتلائمها «السوناتا» على حين تتطلب المواقف الرزينة الثلاثيات، وتؤثر مواقف القص نوع «الرومانثى».

وهكذا نرى أدباء عصر النهضة، وزعماء المدرسة الكلاسيكية قد آثروا الشعر في مسرحياتهم، لتقليدهم لليونان والرومان أولا، ولطبيعة مسرحياتهم ثانيا، ثم لبعد تلك المسرحيات عن حياتهم المعاصرة آخر الأمر...

ثم بدأت طلائع الثورة على الأوضاع التقليدية في أواخر القرن الثامن عشر، وبدأ المسرح يتسع لأبطال جدد، ليسوا من الآلهة وأشباههم، ولا من الملوك ومن في منزلتهم، وإنما هم من أوساط الناس وعادييهم، من هؤلاء الذين بدأوا يأخذون مكانهم في الحياة ووضعهم في المجتمع وحقهم من التاريخ. وكان لزامًا على المسرح حينذاك أن يُنطق الأبطال الجدد بلغتهم على المسرح، ومن هنا بدأت المسرحيات النثرية تأخذ مكانها بجانب المسرحيات الشعرية، وكان للحركة الرومانتيكية في ذلك أكبر الفضل، وذلك بسبب ثورتها على التقاليد الكلاسيكية التى كانت تلتزم في المسرح بالشعر، وبسبب دعوة الرومانتيكية إلى التحرر والانطلاق، ومناداتها بالإبداع والتجديد...

على أن الناقد المنصف، لا يمكن أن يغفل الجهد الذي بذله «شكسبير» في هذا السبيل. فرغم أن الرجل لم يكتب مسرحياته إلا شعرا، فإنه شارك في تطوير لغة المسرح إلى حد كبير. ذلك أن تطور بسرعة من الشعر المقفى إلى الشعر المرسل، فنقل بذلك لغة المسرح من الشعر الكامل إلى مرحلة توشك أن تكون وسطا، وهى مرحلة الشعر المرسل، فالشعر المرسل وإن كان شعرًا، إلا أنه يمكن أن يعتبر في تاريخ المسرح تمهيدًا للتطور إلى النثر.. وقد كان هذا من «شكسبير» سابقا لثورة الرومانتيكيين على الشعر المسرحى بنحو قرنين. فهو فى الواقع إمامهم في هذه الناحية اللغوية المسرحية، كما هو إمامهم فى غيرها من النواحى الفنية، مثل الثورة على وحدات الزمان والمكان والعمل، وغيرها مما كان يتمسك به الكلاسيكيون..

ثم ظهرت حركة الواقعيين، كرد فعل لتغالى الرومانتيكيين في الخيال وتعلقهم بالأحلام وهروبهم من الأرض التى عليها يعيشون.. وقد خالف الواقعيون الرومانتيكيين في كثير من قيم الأدب والفن، إلا أنهم وافقوهم في الدعوة إلى تحرير المسرح من الشعر، بل لعلهم كانوا أكثر منهم تحمسًا لهذه الدعوة، وأعظم أثرًا في تحقيق ما كان لها من أهداف.. فمع الواقعيين زاد نفوذ النثر في عالم المسرح، وما زال هذا النفوذ يزداد، حتى استأثر النثر بهذا المجال الفنى، ونحَّى عنه الشعر تنحية توشك أن تكون تامة.. فمنذ أواخر القرن الماضى إلى اليوم وأعلام المسرح في العالم لا يكتبون له إلا نثرًا تقريبًا. وهكذا فعل «إبسن» و «برنارد شو» و «بينافنتى» و «موم» وغيرهم..

على أن بعض الأدباء قد قام أخيرًا بحركات مناهضة لهذه السيطرة النثرية على المسرح، فراحوا يكتبون مسرحيات شعرية، مثل «إليوت» في أمريكا و «كريستوفر فراى» في انجلترا. ولا شك أن كثيرًا من أعمال هؤلاء قد جاء ناجحًا موفقًا، إلا أن النثر مع ذلك لا يزال مسيطرًا على المسرح سيطرة توشك أن تكون تامة في كل بلاد العالم التى تعرف المسرح الراقى. وذلك لأن العوامل التى دفعت المسرح إلى تغيير لغته من الشعر إلى النثر كانت من القوة بحيث تجعل مهمة من يحاول رد المسرح إلى الشعر من أعسر المهمات..

فلم يعد الكتاب يتأسون خطى الإغريق والرومان، ويلتزمون اليوم ما كان هؤلاء يلتزمون بالأمس. ولم يعد الناس في عصرنا يقدسون الملوك وينحنون للسادة، وإنما أضحوا يقدسون الشعوب ويهتمون بالبسطاء. ثم إن المسرح نفسه قد تطور تطورًا واضحًا نحو كماله الفنى، فراح يتخلص من شبح المؤلف، وفضل على ذلك إبراز سمات شخصيات المسرحية بلغتهم وروحهم وبيئتهم.. وهكذا خرج المؤلف من التقليد إلى الإبداع، وتحررت الأمم من السيطرة إلى الحرية، ومن الطبقية إلى الشعبية. كما تطور المسرح، فخرج من المعبد والبلاط إلى السوق والشارع، أو بعبارة أوضح، خرج من المحيط الأسطورى التاريخى الدينى، إلى العالم الاجتماعى الواقعى الإنسانى.. وقد تطلب كل ذلك أن ينطق المسرح نثرًا لا شعرًا، ما دام لم يعد أبطاله أبطالا أسطوريين كالآلهة وأشباه الآلهة، وما دام المؤلف قد تحرر من تقليد أسلافه وأكد ذاته بالإبداع والابتكار، وما دام الكاتب قد أصبح ملزما بإخفاء شبحه وإسكات لسانه، ليظهر أشخاص مسرحيته وينطق هؤلاء الأبطال باللغة التى بها في

حياتهم يتحدثون.. ومن هنا نرى أن تحول المسرح من لغة الشعر إلى لغة النثر، إنما هو تحول طبيعى، قضت به دوافع كثيرة بعضها اجتماعى وبعضها فنى..

هل معنى ذلك أن الشعر قد فقد المسرح نهائيًا حتى لم يعد له فيه مجال؟ الجواب عندى - في ضوء ما عرفنا من تاريخ المسرح وتاريخ الشعر - أن الشعر لا يزال أمامه ميدان مسرحى فسيح، وهو ميدان المسرح الغنائى، مثل (الأوبرا) و (الأوبريت) فهذا اللون الغنائى يتطلب الكلام المنغوم والحديث الموقع، حتى يمكن تلحينه وغناؤه، ويؤدى الغرض منه على أتم وجه. ولا يعترض بأن الأبطال في المسرحية الغنائية سيتحدثون بلغة شعرية، لا يتحدثون بها في حياتهم العادية. فالحق أن هذا النوع من المسرحيات يقصد فيه الجانب الموسيقى قصدا، فالمشاهد ينتظر من الممثل الكلام الموقع المنغوم، لا الكلام العادى الطبيعى، والمشاهد لا يربط بين الممثل والواقع بقدر ما يتطلب الطرب والمتاع النغمى. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، يشاهد أن هذا النوع من المسرحيات يأتى غالبًا تاريخيًا أو أسطوريًا أو رمزيًا، أى بعيداً عن الواقع بعداً لا يتطلب أن يتحدث الأبطال عادى الحديث.

وهكذا نرى أنه كما يجب أن تكتب المسرحية الغنائية شعراً، يمكن كذلك أن تكتب المسرحيات التى تبعد شخصياتها عن الارتباط بالواقع المنافى للغة الشعر. ومن هذا النوع المسرحية التاريخية. وإنما جاز إنطاق الشخصيات التاريخية شعراً، لأن عنصر الزمن يفصل بينهم وبين واقعنا، ويكسوهم أردية من الجلال والمثالية، تسمح للمشاهد أن يراهم يتحدثون بلغة الشعر. فالمشاهد حين يرى معاوية أو الناصر أو الحجاج ينطقون في حوارهم شعراً، لا يشعر بهوة بين حقيقة هؤلاء ولغتهم. وليس ذلك مقصوراً على الشخصيات العربية، بل مثلها في ذلك الشخصيات غير العربية، فرمسيس وكليوباترا ويوليوس قيصر، يستطيع المؤلف الماهر أن ينطقهم شعراً حين يتحاورون، دون أن يحس المشاهد بأى تناقض بين حقيقتهم كأجانب ولغتهم كعرب يقولون الشعر. وذلك كله راجع لما سبق أن قررناه من أن الزمن يقيم فاصلا بين هؤلاء الأبطال التاريخيين وبين لغتهم، فالمشاهد لم يسمعهم في حياتهم العادية يتكلمون، ولم يرهم في واقعهم يتخاطبون، فهو لم يربط بين حقيقتهم وبين لغة خاصة لهم، وكل ما ينتظره منهم هو لغة جليلة تناسب هذا الجلال الذى به يحاطون، وربما كان الشعر من أنسب الوسائل لهذا الغرض.

ومثل المسرحية التاريخية فى هذا: المسرحية ذات الطابع التاريخى، وأعنى بها المسرحية التى تعالج موضوعًا يسمو فيه الأبطال إلى مستوى الشخصيات التاريخية ولو كانوا من الشخصيات المعاصرة.. فكأن القضية الرائعة التى يعيشون، والأحداث الغريبة التى يصنعون، تجعل موضوعهم تاريخيًا وإن كان معاصرًا، وتحولهم من أناس واقعيين إلى آخرين تاريخيين بل أسطوريين. ومن هنا يجرى على لسانهم الشعر فلا يبعد بهم عن واقعهم، ولا يحدث مفارقة بين البطل ولغة البطل.

وهكذا يقتسم الشعر والنثر المسرح قسمة عادلة تقوم على طبيعة المسرح وطبيعة الشعر والنثر. فالشعر له المسرحيةُ الغنائية وجوبًا، والمسرحية التاريخية وما بشبهها جوازًا. أما النثر فله ما سوى ذلك من مسرحيات..

ولكن أى نثر؟ إن هذا السؤال ضرورى ما دام لنا نثران، أحدهما فصيح والآخر عامى.. والجواب على هذا السؤال يتطلب كثيرًا من الجرأة من جانب القائل، وكثيرًا من الأناة من جانب السامع، لأنه يتصل بمقوم من مقومات ثقافتنا وحضارتنا العزيزتين وهو اللغة العربية.

والذى لا أشك فيه أنه كما يجب أن يتقاسم الشعر والنثر المسرح بحسب طبيعة المسرحية نفسها، يجب كذلك أن تتقاسم الفصحى والعامية المسرحيات النثرية، بحسب طبيعة المسرحية أيضًا.. فالمسرحيات التاريخية كما يصح أن تكتب شعرًا، يصح كذلك أن تكتب بالعربية الفصحى نثرًا، ولا يجوز بحال أن تكتب نثرًا عاميًا، أما كتابتها بالفصحى فللأسباب التى سبق أن ذكرناها في جواز كتابتها شعرًا. وأما منع كتابتها بالعامية، فسببه هو أن للعامية دلالات معاصرة تفسد الجو التاريخى، وتجذب الأبطال التاريخيين من ماضيهم الذى نتخيلهم فيه إلى حاضرنا الذى فيه نعيش، وهذا يمزق عنهم أردية يجب أن تظل زينة لهم كأناس مضوا إلى التاريخ. وليس الأمر كذلك في اللغة الفصحى، فليست لها تلك الظلال المرتبطة بحياتنا اليومية تمام الارتباط، فنطق الشخصيات التاريخية بها لا يجعل منهم أناسًا معاصرين لنا يتحدثون كما نتحدث ويحاطون بالجو اللغوى الذى به نحاط..

ومثل المسرحية التاريخية في ذلك، المسرحية المترجمة، فهى يجب أن تنقل إلى لغتنا الفصحى، ولا يجوز فنيًا أن تنقل إلى العامية، وذلك لأن إنطاق شخصيات أجنبية باللغة

الفصحى الملائمة لكل شخصية أمر طبيعى، ينقل إلى المشاهد صورة أقرب ما تكون إلى الصورة التى أراد إبرازها المؤلف الأصلى. ذلك أن المشاهد العربى يريد أن يفهم ويتبع الشخصيات في حركاتها وحوارها، واللغة الفصحى الملائمة لكل شخصية كفيلة بأداء هذا الغرض، ورغم أنها ليست اللغة التى ينطق بها الأبطال في واقعهم الذى صنعهم عليه مؤلف المسرحية في لغتها الأصلية، فإن الفصحى لا تفسد الشخصية المسرحية أو تصيبها بالاهتزاز، لأن هذه الشخصيات الأجنبية ليست أمام المشاهد إلا رموزاً أو نماذج يتطور معها الحدث، وهى غير مرتبطة عند المشاهد بلغة معينة غير تلك اللغة التى تلائم نفسيتها وثقافتها ودورها على المسرح.. أما اللغة العامية فلا يصح أن تنطق بها شخصيات المسرحية المترجمة، نظراً لتلك الظلال والدلالات الإضافية المرتبطة بحياتنا المحلية، فتلك الظلال وهذه الدلالات تفسد الشخصية الأجنبية تماماً كما تفسد الشخصية التاريخية.

أما اللغة العامية، فيجب أن تستأثر بكل أنواع المسرحيات الواقعية المحلية، ولا يجوز إطلاقًا أن تكتب بالفصحى، وذلك لأن الحوار عماد من عمد العمل المسرحى، والمشاهد قد ألف أن يسمع من الناس في حياته لغة خاصة، فربط بين هؤلاء الناس وبين تلك اللغة التى بها يتحدثون، حتى صارت مقومًا من مقوماتهم وعنصراً من عناصر شخصياتهم، فإذا رأى أناسًا منهم على المسرح، انتظر أن يتحدثوا بتلك اللغة التى تعود أن يراهم بها متحدثين. وإذا نطقوا بغير تلك اللغة، شعر المشاهد بالازدواج والثنائية تهدمان تلك الشخصيات، وتفسدان وضعها في المسرحية.. فابن البلد الذى يحيى أصدقاءه مساء قائلا: «ميت مسا يا جدعان» لا يصح أن يقول على المسرح بالفصحى «طبتم مساء أيها السادة».

ولا يحتج بأن التزام أن يتحدث كل بلغته سيحيل المسرحية إلى خليط غير متناسق من اللغات واللهجات، لأن هذا الاحتجاج مردود بأنه مغالطة صريحة، فالمسرحية الواقعية المحلية ستكتب بالعامية ابتداء، ثم تتفاوت تلك العامية بحسب كل شخصية وثقافتها وبيئتها واستعدادها ودورها في المسرحية، حتى الشخصية الأجنبية نفسها يجب أن تنطق بالعامية العربية التى ينطق بها الأجانب في بيئتنا حين يتحدثون معنا بتلك العربية المفرنجة الملحونة، التى يصعب معها نطق بعض الأصوات وتُعكس فيها بعض التراكيب..

وبعد، فقد طال الحديث وتشعب. ولذا نوجزه في هذه السطور.

١ – كان المسرح منذ نشأته حتى القرن الثامن الميلادى مسرحًا شعريًا، وذلك لاقتران نشأته بالناحيتين الدينية والغنائية، ثم لمحاكاة الرومان للإغريق، ولسير الكلاسيكيين على سنن هؤلاء وهؤلاء.

٢ – بدأ المسرح يتخلص رويدًا رويدًا من الشعر، ويحل محله النثر، منذ بدأت الثورة على الأوضاع التقليدية، اجتماعية وفنية، وكان للرومانتيكيين والواقعيين أعظم الأثر في ذلك.

٣ – انتهى الأمر بالمسرح إلى التحول إلى النثر تحولاً يوشك أن يكون تامًا، فلم يعد أعلامه في العالم كله يكتبون له إلا مسرحيات نثرية.

٤ – هناك حركة لإحياء المسرحية الشعرية الحديثة، ومن أعلامها «إليوت» و «فراى» ولكن ذلك لا يمنع من استمرار سيطرة النثر ومحاولة استقلاله بالمسرح.

٥ – يجب أن يظل الشعر لغة المسرح الغنائى، كما يجوز أن يكتب به للمسرح التاريخى وما يشبهه. وما سوى ذلك من مسرحيات يجب أن يكتب نثرًا.

٦ – يجب أن تكون الفصحى لغة المسرح التاريخى والمسرحيات المترجمة. وما سوى ذلك من مسرحيات واقعية معاصرة محلية فلغته العامية.



الشعر الشعبى الأندلسي*

تميز الشـعب الأندلسى بسمات خـاصة جعلتـه مجتمـعًا فريدًا بين مـجتمعـات الأمة العربيـة، وكان للوضع الجغرافى من جـانب، ولتعدد العناصر من جـانب آخر، ثـم للظروف الحضارية المخـتلفة التى عاش في ظلالها هذا الشعب، أبلغ الأثـر في تكوين تلك السمات، ثم في إتضاحها في أدب الأندلسيين وسائر فنونهم، وبخاصة الشعر الشعبى.

فالأندلس تقع في الجنوب الغـربى لأوربا، وتبعد عن سـائر الأقطار العربية في آسـيا وإفريقـيا بعدًا شـاسعًا، باستـثناء الشمال الإفـريقى الذى لا يفصل الأندلس عنه إلا مـضيق جبل طارق.

وشعب الأندلس مزيج من عناصر عربية وافدة من المشرق مع الفتح الإسلامى أو بعده، وعناصره غيـر عربية أهمها هذا العنصر الأوربى المحلى الذى كـان يسكن إسبانيا قبل العرب.

وبرغـم أن العرب أصبحـوا العنصر الغالب، وبرغـم أن اللغة العربيـة قد صارت اللغة الأولى، فإن رواسب كثيرة من الأصول غير العربية التى امتزجت بها العناصر العربية، ظلت تعمل عـملها في تشكيل الإطار الحضـارى للأندلس، كما أن اللغـة اللاتينية العامـية، التى كانت لسان القوم في إسبانيا قبل الوجود العربى، ظلت -علي وجه من الوجوه- تمد اللسان الشعبى بكثير من الكلمات والتراكـيب، لا بين ذوى الأصول الإسبانية وحدهم ممن يسمون بالمستعربين، بل بين ذوى الأصول العربية أنفسهم من حكام وقواد وشعراء مشاهير..

وهكذا كـان المجتـمع الأندلسى يتسـم بشىء من الازدواج العنصرى واللغـوى، وإن كان العنصـر العربى هو الطافى على السطح، واللغة العـربية هى المسيطرة فى مـجال الفكر والثقافة والأدب المستقر المعتبر الفصيح.

* نشر هذا المقال في مجلة الهلال عدد ديسمبر سنة ١٩٧١.

أما في قاع المجتمع، وفي مجالات الأدب الشعبى، فقد كان الأمر يختلف بعض الشيء، حيث عبر هذا الشعب الأندلسى عن نفسه بأدب شعبى، مثل هذه الثنائية أو هذا الازدواج، في الجانبين البشرى واللغوى جميعًا.

وقد اتضح امتزاج العنصرين واللغتين في المجال الشعبى بعد نحو قرنين من الفتح الإسلامى، أى في أواخر القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى). أما قبل ذلك وخلال القرنين اللذين أعقبا الفتح منذ أواخر القرن الأول للهجرة، فقد كان المجتمع الأندلسى لم يتكون بصورته المكتملة، التى تتحد فيها عناصر الشعب، برغم اختلاف أصول هذه العناصر، والتى تتفاعل فيها لغات أبناء هذا الشعب، برغم تباين هذه اللغات.

ولما امتزج أهم عنصرين مكونين لحقيقة الشعب الأندلسى، الذى تلتقى في عروق أبنائه الدماء الإسبانية مع الدماء العربية، ولما تفاعل أهم لسانين فى الأندلس مؤلفين للغة الشعب الأندلسى، الذى تجتمع في أحاديث أفراده الكلمات العربية والكلمات اللاتينية، أصبح من طبيعة الأشياء أن يظهر أدب يعبر عن هذا المجتمع وبلغة هذا المجتمع الجديد.

ولأن الشعر كان الفن الغالب حينذاك، ولأن الموسيقى والغناء كانا في طريق ذروة الازدهار حينئذ، بعد أن نقل زرياب إلى الأندلس الكثير من موسيقى الشرق وآلاتها ومعلميها، وبعد أن أشاع بين الأندلسيين الشغف بالطرب وضروب الألحان وفنون الغناء؛ أقول لأن الشعر كان هو الفن الأدبى الغالب، ولأن الموسيقى والغناء كانا في طريق الذروة، فقد اقتضى كل ذلك أن يكون الشعر هو الفن الأدبى الذى يعبر به المجتمع الجديد عن نفسه في الأندلس، وأن يكون هذا الشعر هو الشعر المتصل بالموسيقى والمرتبط بالغناء.

وهكذا ظهرت الموشحات في الأندلس، كأول شكل من أشكال الفن الأدبى الشعبى الذي عبر بها المجتمع الأندلسى عن نفسه.

ومن هنا نقول: إن الموشحات قد ظهرت تعبيرًا عن ظاهرة اجتماعية أولا، ثم تلبية لحاجة فنية ثانيًا. أما كونها تعبيراً عن ظاهرة اجتماعية، فلأنها قد جاءت معبرة عن الازدواج اللغوى -فى الحياة الشعبية- بين اللغة العربية واللاتينية العامية. وأما كون الموشحات تلبية لحاجة فنية، فلأنها قد واكبت النهضة الموسيقية الغنائية التى وضع أسسها زرياب، والتى بدأت تصل إلى الذروة منذ أواخر القرن الثالث أى في عهد ظهور الموشحات.

ودليل ذلك كله هو أن للموشحات جانبين تخالف فيهما الشعر المستقر ذى القصائد والمقطّعات، وهذان الجانبان يتصل أحدهما باللغة، ويرتبط الثانى بموسيقى الشعر، أى بالوزن والقافية. أما ما يتصل باللغة فخلاصته أن الموشحة كانت - في عهد نشأتها - يتحتم أن يختمها مؤلفها بشطرات من عامية الأندلس، أى من تلك اللغة التى تجمع بين ما هو عربى وما هو لاتينى. وهذا الختام يسميه الوشاحون «خرجة». وأما ما يتصل بموسيقى الشعر فخلاصته أن الموشحة لا بد أن تتنوع فيها الأوزان والقوافى بحيث تخرج عن المألوف في القصيدة من وحدة الوزن ورتابة القافية..

ولهذا كانت معظم الموشحات تتألف من خمس فقرات رئيسية، وكل فقرة تتألف من جزأين أساسيين: أولهما تختلف فيه القافية من فقرة إلى أخرى ويسمى غصنا، والآخر تتماثل فيه القافية خلال الموشحة كلها ويسمى قفلا.. وهكذا يكون الحد الأدنى لقوافى الموشحة ست قواف. ومن الممكن أن تزيد كثيراً إذا كانت نهايات الشطرات الأولى فى كل فقرة مغايرة لنهايات الشطرات الثانية. بل من الممكن أن تتضاعف وتتعدد ما شاء الوشّاح، إذا ما جعل في فقرات موشحته قوافى داخلية، وعدّدَ الأقسام والشطرات في نظام وتوافق ومعمار موسيقى منوع مرسوم...

هذا من ناحية القافية. أما من ناحية الوزن. فالموشحة فيها حرية مرنة وانطلاق موسيقى لا تعرفه القصيدة. وذلك أن الموشحة يجوز فيها أن تنظم من بحر واحد من بحور الشعر في حالة من حالاته التامة أو المجزوءة أو المشطورة الخ، كذلك يجوز أن تنظم الموشحة من بحر واحد في أكثر من حالة من حالاته، بحيث تكون بعض الشطرات من تفاعيل البحر تامة، وتكون بعض الشطرات الأخرى من تفاعيل البحر مجزوءة أو مشطورة. وكذلك يجوز أن تنظم الموشحة من أكثر بحر من بحور الشعر، بحيث تكون شطرات من بحر الرمل وأخرى من بحر الكامل مثلا في الفقرة الواحدة، وبحيث يكون الغصن من بحر والقفل من بحر آخر.

وهكذا نجد انطلاقة الموشحات من ناحية الموسيقى، وتحررها الشديد الذى ليس له ضابط إلا وجوب التقابل بين الأجزاء المتماثلة، بحيث يجب أن تساوى الفقرة من الموشحة أختها، ويماثل تقسيم الغصن وأسلوب وزنه تقسيم باقى الأغصان وأسلوبها في الوزن. ومن

هنا يتمثل في بناء الموشحة الموسيقى معمار فيه حرية من جانب والتزام من جانب آخر، فالحرية تكون في تصميم الوحدة النغمية التى ستتألف منها الموشحة، وهذه الوحدة هى الفقرة بجزأيها: الغصن والقفل. فللوشاح أن يصمم الفقرة الأولى بحرية كاملة فى عدد شطراتها وطريقة تقفيتها ونغمات إيقاعها، وأما الالتزام فيكون في تماثل الوحدات، فعلى الوشّاح الذى اختار بناء معينا للفقرة الأولى من الموشحة أن يصنع الشىء نفسه في الفقرة الثانية وما بعدها، باستثناء قافية الأغصان التى يجب أن تتغير من فقرة إلى أخرى، ولا يصح أن تتماثل القوافى بينها أصلا.

وبهذا الانطلاق الملتزم والتحرر المضبوط في الموشحات لبت حاجة المجتمع الأندلسى الفنية، إبان نهضته الموسيقية الغنائية، التى عجزت عن مواكبتها القصيدة التقليدية بوزنها الواحد وقافيتها الرتيبة. كذلك عبرت الموشحات بخواتيمها الشعبية غير الفصحى عن ظاهرة الازدواج اللغوى في المجتمع الأندلسى، وبخاصة في المجال الشعبى، حيث لم يكن من الممكن أن تقوم القصيدة الفصحى بهذا الدور، نظراً لطبيعتها الصارمة وروحها التى تغلب عليها المحافظة بل الرسمية في كثير من الأحيان.

وهكذا سجلت لنا الموشحات الأندلسية فقرات من الشعر الشعبى الأندلسى الخالص، وهى تلك الفقرات التى نجدها في نهايات الموشحات، والتى يغلب على الظن أنها بدورها أجزاء من أغنيات أندلسية شعبية لم تدون، وإنما حفظت لنا بفضل اقتباس الوشاحين لها وختم موشحاتهم بها.

ومن أمثلة الموشحات الأندلسية التى تعبر عن الشعر الشعبى الأندلسى، والتى حفظت لنا جزءاً من لغة الشعب، التى تمتزج فيها العربية باللاتينية العامية؛ موشحة ابن بقى التى يقول فى أولها:

لحظاتٌ بابليةْ متعتْ قلبى عشقا

ولمىَ ثغرٍ مفلجْ لائمى منه موقى

ثم يقول في ختامها على نفس وزن المطلع وطريقة تقفيته، ولكن بلغة غير فصحى بل غير عربية خالصة:

ألبُ ديَـه إشــتِ ديـه   دِيَ ذا العَنْصَرَ حـقـا

بِشــتـرِي مُـو المدبج   ونشـق الرمـح شـقـا

فهذا الختام الذي ختمت به الموشحة مزيج من ألفاظ عربية وأخرى «رومانثية» أى لاتينية عامية. والشطرة الأولى معنا: «هذا اليوم يوم فجرى»، أى مشرق، فالكلمة «ألبُ» من الكلمة الإسبانية: Alba بمعنى فجر... والكلمة الثانية وهى «ديَه» معناها: يوم، وهى في الإسبانية: Dia... والكلمة الثالثة وهى «إشْتِ» معناها: هذا، وهى في الإسبانية Este...

أما الشطرة الثانية فمعناها: «يوم العنصرَة حقا»، والعنصرة: عيد من أعياد الأندلسيين. والكلمة الأولى وهى «دِيَ»، معناها: يوم، ويظهر أنها كانت تنطق: «ديَهْ» و «دِيَ»...

وأما الشطرة الثالثة فمعناها: «سألبس مُدَبَّجى». والكلمة الأولى منها وهى «بشترى» هي التى صارت في الإسبانية Vestire أى سوف ألبس... والكلمة الثانية وهى «مو» هى ضمير الملك للمفرد الغائب المذكر. وقد صارت في الإسبانية: Mio...

وأما الشطرة الأخيرة فهى عربية كلها. وعلى هذا يكون معنى هذا الختام: هذا اليوم فجرى مشرق.. إنه يوم عيد العنصرة.. سوف ألبس ثوبى المزين.. وأشق الرمح شقا..

على أنه لم يكد يمضى قرنان، حتى هضمت العربية الفصحى الموشحة كلها، ولم تعد تكتفى بالأجزاء الأولى، تاركة للغة الشعبية الأندلسية الختام الأخير. ولعل ذلك من طبيعة العربية الصارمة المحافظة المرتبطة أبدًا بما هو جاد ومستقر ووقور وعربى أصيل.. ومن هنا وجدنا الموشحات بعد القرن الخامس تُنظم بلغة الشعر الفصحى، ولا يبقى لها ما يميزها عن القصيد إلا جانب التنويع الموسيقى المعروف.

ولكن روح الشعب لا بد أن تعبر عن نفسها بلغتها. فلما ضاق مجال الموشحة وطردت لغتها الفصحى اللغة العامية وانتصرت عليها، ظهر لون من الأدب الشعبى المنظوم هو الأزجال.

والأزجال في حقيقتها ليست إلا امتدادًا شعبيًا للموشحات، أو اتساعًا للتعبير الشعبى الشعرى الذى ضاقت عنه الموشحات، فاستقل الزجل بمنظومات كاملة بلغة الشعب، كرد فعل لاستقلال الموشحة كلها باللسان الفصيح...

ولذا نرى طريقة نظم الأزجال -في جملتها- كطريقة نظم الموشحات، من حث تكوّن المنظومة من فقرات، وانقسام كل فقرة إلى غصن تتنوع قافيته بين فقرة وأخرى، وقفل تلتزم فيه القافية الموحدة في كل المنظومة.. والجانب الواضح في الزجل الذى يفرق بينه وبين الموشحة، هو الجانب اللغوى، حيث سيطرت الشعبية الأندلسية في الزجل، وغلبت الفصحى العربية في الموشحة.

ولعل مما ساعد في الأندلس على ازدهار الزجل، ما كان من تقلص ظل الأدب الفصيح في أيام المرابطين.. فقد وَجد الشعراء والأدباء الذين يكتبون بالفصحى أن سوق بضاعتهم ليست رائجة في المجال الرسمى بالقدر الكافى، لأن الحكام المرابطين الوافدين من الشمال الإفريقى ليسوا مقبلين على الشعر والأدب بالقدر الكافى، بعكس سابقيهم ملوك الطوائف مثلا، وذلك لانشغال هؤلاء المرابطين بتأمين الوجود الإسلامى بالأندلس، بعد أن تزعزع في أيام ملوك الطوائف المتنازعين المتلهين كثيراً بألوان من الترف منها الشعر الرسمى.

ولهذا بدأ الشعراء في عهد المرابطين بالأندلس يلتفتون إلى الشعب، ويعبرون عنه بلغته في كثير مما يؤلفون.. وتألق ابن قزمان كبير الزجالين الأندلسيين الذى ازدهر فن الزجل على يديه وعرف به كما لم يعرف بفنان آخر، حتى أوشك أن يحجب أسماء سابقيه كأخطل بن نمارة، ويحيى بن راشد، واسماء معاصريه كعيسى الإشبيلى، وأبى عمر الزاهد، وأبى الحسن الدانى، وأبى بكر بن مرتين.

وقد كان الزجل - كأى فن شعبى - يعبر عن روح الشعب الأندلسى ويعكس طابعه النفسى والسلوكى الخالص، البعيد عن الرسميات والتقليديات والمواضعات، التى يعكسها الشرح الفصيح.

كذلك كان الزجل يعبر بلغة الأندلسيين الشعبية، التى تخالط عناصرها العربية الرئيسية عناصر إسبانية تختلف كثرة وقلة من نص إلى آخر، حسب الموضوع والموقف وما يحتاج إليه من وسائل التعبير. ولذا نجد أزجالا أو أجزاء من أزجال أندلسية تكاد تخلو من الألفاظ الإسبانية، على حين نجد أزجالاً أخرى تزدحم بتلك الألفاظ الإسبانية التى قد تطغى على العربية.

ومن أزجال ابن قزمان التى تغلب فيها العربية قوله في تفضيله لترك الزواج والانطلاق إلى حياة التحرر والاستمتاع بعيدًا عن قيود الزوجية:

صرت عازب وكان لعمرى صواب	**لَسْ نزوجُ حتى يشيب الغراب**
أنا تايب يا، لس نقول بزواج	**ولا جلو، ولا عروس بتاج**
لا رياسة غير اللعب بالزجاج	**والمبيت برا، والطعام والشراب**

وواضح أن هذا المطلع والفقرة التى تليه ليس فيها من الألفاظ الإسبانية إلا كلمة «يا» ومعناها: انتهى، وهى بالإسبانية Ya وقد جاءت هذه الكلمة في الشطرة الثالثة، ليصير المعنى: «أنا قد تبت وانتهى الأمر.. وأما الألفاظ العامية العربية فهى كثيرة، مثل «لَسْ» بمعنى ليس، فقوله: «لس نزوج» يعنى لست أتزوج، أو لن أتزوج.. وقوله «لس نقول» بزواج معناه: لن أقول بالزواج مرة أخرى، أو لست أطلبه ثانية.. ومن هذه الكلمات العربية التى أخذت شكلا عاميا: «جَلوَ» والمراد بها: جلوة.. ومن تلك الكلمات أيضًا كلمة «برا» أى خارجا. فالرجل يقول: ليست السيادة ولا التفوق إلا في اللعب واللهو والشراب من أكواب الزجاج المليئة بالسلاف، وإلا فى المبيت خارج البيت، والطعام والشراب بعيدًا عن جدرانه الباعثة على الضيق. والتى تحرم الإنسان من الحرية والانطلاق!!.

على أن في بعض أزجال ابن قزمان أجزاء تتألف في أغلبها من غير العربية أى من تلك العامية اللاتينية التى كانت تعايش العامية العربية في أوساط الشعب. ومن أمثلة هذه الأجزاء قول ابن قزمان في مطلع شكاية حزينة واستغاثة مكلومة على لسان محب:

يا مَطْرِ بِنْ شَلْبَاطُ	**تَنْ حزينْ تَنْ بِناطُ**

فليس في الشطرين من الكلمات العربية إلا كلمة يا، التى هى أداة النداء، في صدر الشطرة الأولى، وإلا كلمة حزين، التى هى الكلمة الثانية في الشطرة الأخرى. أما بقية الكلمات المؤلفة للبيت فهى «رومانثية» أى من عامية اللاتينية، التى تطورت فيما بعد فصارت قوام اللغة الإسبانية... فكلمة «مَطرِ» معناها «أم»، وقد صارت في الإسبانية Ma-dre وكلمة «بِنْ» معناها: أقبلى، وقد صارت في الإسبانية Ven وكلمة «شَلْباطُ معناها: إنقاذ، وقد صارت في الإسبانية Salvado وعلى هذا يكون معنى الشطرة الأولى: «أماه تعالى أنقذينى».

وأما كلمة «تَنْ» فى الشطرة الثانية فمعناها: جدًا، وقد صارت في الإسبانيةTan ... وكلمة «بِناطُ» معناها: متألم، وقد صارت في الإسبانية Penado.

وعلى هذا يكون معنى الشطرة الثانية «إننى حزين جداً ومتألم للغاية».

هذا، ومعروف أن الشعر الشعبى الأندلسى قد انتقل إلى المشرق وراج بين المشارقة، فصار لكل قطر عربى - تقريبًا - وشاحون وزجالون.. ولأن الموشحات أصبحت تؤثر الفصحى، والأزجال تفضل العامية المحلية، فقد دخلت الموشحات في كل بلد عربى في نطاق الأدب الفصيح وسُجلت وغنيت وحفظت ثم دُرست، فظهر كتاب مثل «دار الطراز» لابن سناء الملك يُقعد لها ويدرس ألوانها وقوالبها..

أما الأزجال فقد بقيت - غالبًا - في نطاق الأدب الشعبى الذى ينتجه أدباء كل قطر عربى بلغة قومهم المحلية، ولا يُعنَى -لذلك- بكتابته وتسجيله غالبًا. وهذا بالإضافة إلى ما تفرضه طبيعة اللغات -أو اللهجات- المحلية من عدم شمول الفهم أو عموم الاستجابة، لأن ما يفهمه الناس في قطر من ألفاظ وعبارات بعينها، لا يفهمه آخرون من نفس الألفاظ والعبارات في قطر آخر.. ولذا كان من النادر أن نجد ديوان زجل لزجال قديم كابن قزمان. وإذا وجد صعب فهم نصوصه وتجاربه على الوجه الكامل.

ومع هذا قد كان لهذا الفن الأندلسى من الشعر الشعبى أثر بالغ في الشرق والغرب، أما في الشرق فقد نبه الشعراء في كل إقليم إلى التعبير الشعبى الواقعى. المواكب لحركة الشعب، والمعبر عن روحه، والممثل لوجدانه الخالص البعيد عن الرسميات بل المقاوم لانحرافات الرسميات أحيانا..

وأما في الغرب فقد علَّم الشعراءَ «التروبادور» في جنوب فرنسا، كما علم الشعراء «الخوجلار» في إسبانيا كيف ينظمون غنائيات راقية القالب الموسيقى والشكل الإيقاعى، صادقة المضمون الشعرى، متقدمة الهدف الفنى.

فمن المعروف أن القالب النغمى للموشحات والأزجال، قد كان رائد «التروبادور» الفرنسيين «والخوجلار» الإسبان، فيما نظموا من أغنيات منوعة الأوزان والقوافى، ذات أغصان وأقفال، ومطالع وخواتيم، كالتى صنعها الشعراء الأندلسيون.. ومعروف أيضًا أنه

عن طريق الموشحات والأزجال الأندلسية، نقل الشعراء الفرنسيون والإسبان كثيرا من الأفكار والمعانى والموضوعات والتجارب. وفى مقدمة هذه جميعًا تأتى موضوعات الحب المطيع، الذى يجل المرأة ويكاد يقدسها، على العكس مما كان معروفًا في الفكر الأوربى حينذاك من تحقير للمرأة وزراية بها.. ومن هنا يقول المستشرق الإسبانى «خوليان ريبرا»: «إن المفتاح الحقيقى للشعر الغنائى الأوربى الراقى في العصر الوسيط، إنما هو الشعر الشعبى الأندلسى»... ولم يجاوز هذا العالم المنصف الصواب، فقد رأينا الشاعر الإسبانى الغنائى الكبير «ألفونسو العاشر» يؤلف مجموعة كبيرة من الشعر الغنائي تحاكى الشعر الشعبى الأندلسى شكلا ومضمونًا في كثير من المواطن. وأكثر من ذلك رأينا على النسخة القديمة لهذه المجموعة صورة تجمع بين مغن عربى بعوده وملابسه الأندلسية، ومغن إسبانى بهيئته وشاراته الإسبانية. وكأن واضع هذه الصورة على هذا الديوان الشعرى الإسبانى، يقول بالصورة قديمًا ما يقول هذا المستشرق الإسبانى حديثًا.



- المنفلوطى، الأديب المناضل، وشيخ الأسلوبيين.
- طه حسين، مؤصل منهج الدراسات الأدبية.
- شوقى، وسياسة عصره.
- إبراهيم ناجى، ومكانة فنه وملامحه.
- محمود حسن إسماعيل، وسمات شعره حتى «قاب قوسين».
- نجيب محفوظ، وروافد فنه ومراحل إنتاجه.
- يوسف إدريس، ونسيجه القصصى، كما فى «بيت من لحم».
- أمين يوسف غراب، وآخر أعماله «الساعة تدق العاشرة».

مصطفى لطفي المنفلوطي*

الأديب المناضل، وشيخ الأسلوبيين

-١-

كان امتدادًا كريمًا لهذه السلسلة المباركة من رجالات الأزهر، الذين أسهموا بجهود ميمونة في صنع تاريخنا الحديث، من أمثال رفاعة الطهطاوى الذى تألق اسمه منذ فجر النهضة، ومحمد عبده الذى حمل الراية من بعده.. وكما فعل كل من الشيخين الرائدين المصلحين، حرص المنفلوطى على ألا يقصر جهوده على الميدان الثقافى وحده، بل أبى إلا أن يسهم في الميدان السياسى والإصلاحى أيضًا، ولذا نراه قد وظف أدبه بالتزام مبكر لخدمة وطنه وترقية أمته، أو بتعبير أشمل: للنضال من أجل شعبه.

كانت البلاد في تلك السنوات ترزح تحت نير الاحتلال البريطانى، الذى جثم على صدر مصر سنة ١٨٨٢، والمنفلوطى صبى قد بلغ من العمر نحو خمس سنوات، فعاش بقية صباه وكل شبابه وجل كهولته يتجرع مرارة هذا الاحتلال الكريه.

وكان يساند الاحتلال في تلك السنوات خديوى مصر، الذى أخذ يتغير لقبه فأصبح سلطانًا ثم ملكًا، ولكن حقيقته لم تتغير، كحاكم غريب عن تلك البلاد، كل همه أن يعيش سيدًا، وأن يؤازر من يساند عرشه الذى تزعزعه دائمًا حركات الوطنيين الشرفاء.. وهكذا كان هناك اتفاق مصالح بين قوى الاحتلال وقوى القصر، وخاصة بعد أن ثبت استدعاء الخديوى توفيق للانجليز وضربه بهم لقوى الشعب الممثلة في الثورة العرابية. وظل هذا الاتفاق يتضح حينا ويخفى حينًا آخر، ولكنه بقى حقيقة لا يمكن إنكارها لأنها موجودة أبدًا.

وقد كان من الفترات التى شهدت خفاء هذا التآمر بين الاحتلال والقصر، تلك السنوات الأولى من عهد عباس حلمى الملقب بعباس الثانى. وذلك أن هذا الخديوى حين

* نشر هذا المقال في مجلة الهلال عدد يناير سنة ١٩٧٢.

جلس على العرش بعد توفيق، أراد أن يكسب المواطنين بإيهامهم أنه غير سلفه، وأنه في جانب الوطنيين لا في صف المحتلين، ولتأكيد هذا الإيهام أخذ يقرب بعض الزعماء، كما راح يزور البلاد، ويبذل كثيرًا من المحاولات لكسب ثقة أبناء الشعب، لكنه ما لبث أن ظهر على حقيقته، فعادى الحركة الوطنية، ونفذ رغبات الاحتلال، ووقف نهائيًا في صف أعداء الشعب.

ثم تتابعت الأحداث، واشتدت حركة المقاومة الوطنية حتى تمثلت في ثورة سنة ١٩١٩، التى قادها سعد زغلول مكملا رسالة مصطفى كامل، الذى قاد الحركة الوطنية في أول شبوبها عقب الاحتلال.

وانتهت ثورة ١٩١٩ ببعض المكاسب التى تعتبر خطوة على طريق العمل الوطنى، والتى في مقدمتها: صدور الدستور، وافتتاح البرلمان، وتأليف حكومة وطنية برياسة سعد زغلول سنة ١٩٢٤، وإن كانت الفرحة بهذه المكاسب لم تطل، نظرًا لتآمر الإنجليز والقصر على كل ما ربحه الشعب من ثورته. وهذا التآمر لا يتسع له هذا الحديث الذى قصدنا من التمهيد به مجرد تحديد للعصر الذى عاش فيه المنفلوطى وتأثر به وأسهم في النضال بأدبه فيه. وهذا العصر الذى ينتمى إليه المنفلوطى ينتهى بهذه المرحلة من تاريخ مصر، لأن الرجل انتقل إلى جوار الله سنة ١٩٢٤.

-٢-

ولد المنفلوطى بمنفلوط -إحدى بلدان صعيد مصر- سنة ١٨٧٦ - وحين بلغ سن التعلم تردد على الكتاب فحفظ القرآن الكريم وتعلم ما يؤهله للالتحاق بالأزهر. ثم انتقل إلى القاهرة، ودخل الأزهر، وحضر دروس الشيخ محمد عبده، ولكنه اهتم بصفة خاصة بالأدب، فأخذ يقرأ روائع كتب التراث، وجيد مراجع الأدب العربى شعره ونثره، حتى غلبه حب الأدب على نفسه، فترك الأزهر بعد دراسة فيه استمرت نحو عشر سنين..

وكان المنفلوطى قد اتجه إلى الكتابة في الصحف متأثرًا بأستاذه محمد عبده، ومستفيدًا من توجيهه وتشجيعه. وبرز اسمه حين أخذ يكتب في صحيفة المؤيد، التى كان يصدرها الشيخ على يوسف منذ سنة ١٨٨٩، والتى كانت من كبريات الصحف الوطنية والإصلاحية ذات النزعة العربية الإسلامية.

وفى أول عهده بالأدب، كان المنفلوطى يكتب الشعر، وكان يسهم بهذا الشعر كما يسهم بالنثر في النضال. وقد بلغت به الشجاعة أن هاجم بقصيدة من قصائده الخديوى عباس الثانى، بعد أن اتضح للمنفلوطى موقف هذا الخديوى وخداعه للشعب.

وقد وزعت هذه القصيدة في منشور يحمل اسم «الصاعقة» بمناسبة حضور الخديوى إلى القاهرة قادمًا من الإسكندرية، بعد رحلة داخلية كانت جريدة المؤيد تعنى برصدها ووصف الاحتفالات بها. وتاريخ توزيع هذه القصيدة في منشور هو ٤-١١-١٨٩٧ وهو التالى لعودة الخديوى. وهذه هي القصيدة:

قدوم ولكن لا أقول سعيدُ	وملك وإن طال المدى سيبيد
بعدتَ وثغر الناس بالبشر باسم	وعُدتَ وحزن في الفؤاد شديد
تمرُّ بنا لا طرف نحوك ناظر	ولا قلب من تلك القلوب ودود
علام التهانى؟ هل هناك مآثر	فنفرح؟ أو سعى لديك حميد؟
إذا لم يكن أمر فيم مواكبَ؟!	وإن لم يكن نهىٌ ففيم جنود؟!
تذكَّرنا رؤياك أيام أنزلتْ	علينا خطوب من جدودك سود
رمتْنَا بكم «مقدونيا» فأصابنا	مصوَّب سهم بالبلاء سديد
فلما توليتم طغيتم، وهكذا	إذا أصبح التركى وهو عميد
فكم سفكت منا دماء بريئة	وكم ضُمِّنَتْ تلك الدماءَ لحود
وكم ضم بطن البحر أشلاء جمة	تمزق أحشاء لها وكبود!!
وكم صار شمل للبلاد مشتتا	وخرب قصر في البلاد مشيد
وسيق عظيم القوم منا مكبلا	له تحت أثقال القيود وئيد
فما قام منكم بالعدالة طارف	ولا سار منكم بالسداد تليد
كأنى بقصر الملك أصبح بائدا	من الظلم، والظلم المبين مبيد
وينذب في أطلاله اليوم ناعب	له عند ترديد الرثاء نشيد
أعباس ترجو أن تكون خليفةً	كما ودَّ أباء ورام جدود؟!
فيا ليت دنيانا تزول وليتنا	نكون ببطن الأرض حين تسود

وقد حوكم المنفلوطى -وهو في نحو العشرين- بسبب تلك القصيدة التى لا يقولها إلا فنان فدائى، وحكم عليه بالسجن اثنى عشر شهراً، وحين استأنف الأديب الحكم ونظرت القضية من جديد، خفف السجن إلى ستة أشهر.

-٣-

وقد عانى المنفلوطى كثيراً بسبب هذه العقوبة، وظل بعد تنفيذها مبعداً عن أي عمل حكومى، باعتباره غير متمتع بالصلاحية للوظائف لما في تاريخه من «سابقه!!».

ولكن مسعى كريمًا من الشيخ محمد عبده أعاد إلى الرجل بعد حين حقوقه الشخصية. وحين تولى سعد زغلول نظارة المعارف سنة ١٩٠٦ عين المنفلوطى في وظيفة تتفق ومواهبه الأدبية، وهى وظيفة المحرر العربى بوزارة المعارف.

وكان سعد يعتز بالمنفلوطى ويعرف قدره في المجال الوطنى والأدبى على السواء. ولذا نراه يتمسك به ويتصدى للمستشار الإنجليزى (دنلوب)، حين حاول هذا الطاغية فصل المنفلوطى من وزارة المعارف، عقوبة له على هجومه على «روزفلت» الذى كان قد زار مصر، وأنكر -في حديث له- حق المصريين في الاستقلال، فرد عليه المنفلوطى بمقالة تحت عنوان «محاكمة روزفلت أمام محكمة العدل».. وقد كان مما قاله سعد لـ «دنلوب» وهو يدافع عن المنفلوطى: «إن الحكومة في حاجة إلى مثل السيد مصطفى، وليس هو في حاجة إليها، والوظائف قبور للأدباء، وخير للحكومة أن مثله داخلها».

وبلغ من اعتزاز سعد بالمنفلوطى أنه كان ينقله إلى حيث يعمل، فحين عين وزيراً للحقانية سنة ١٩١٠، نقل المنفلوطى معه، وأنشأ له تلك الوظيفة التى أنشأها له من قبل في وزارة المعارف..

وحين انتخب سعد وكيلاً للجميعة التشريعية سنة ١٩١٣، أخذ المنفلوطى ضمن هيئة الأمانة، وبقى في الجمعية التشريعية حتى تأججت الثورة، وكتب مقالاته في القضية المصرية سنة ١٩٢١ مدافعًا عن سعد باشا ومنتصفًا له من خصومه السياسيين. وحينئذ فصله ثروت باشا من وظيفته، ثم صودر كتابه «النظرات» الذى كان يضم مجموعة من تلك المقالات.

وبعد نحو ستة أشهر رُئى استدراج الرجل وكسبه في صف القصر وأعوانه من مناوئى الحركة الثورية أو المتاجرين بها، فعين في (سكرتارية) الديوان الملكى على أمل أن يكف عن الكتابة الوطنية والنضال بالكلمة الشريفة. ولكن الرجل ظل على ما كان عليه من قبل، فأخرج من وظيفته بالديوان بعد قليل، وألحق بوظيفته بالجمعية التشريعية المعطلة. وظل في هذه الوظيفة التى هى أشبه بالتعطل إلى أن جنى الشعب ثمرات ثورته، وأسندت رياسة الوزارة إلى سعد زغلول، وافتتح البرلمان، وتولت قوى الشعب الوطنية الحكم، فحينئذ عين المنفلوطى رئيس قاعة في أمانة مجلس الشيوخ. وبقى فى هذا المنصب إلى أن مات سنة ١٩٢٤.

وقد قام المنفلوطى بأعظم دور في تطوير النثر العربى الحديث، وإليه يرجع تخليص هذا النثر نهائيًا مما كان يتردى فيه من تفاهة وركاكة رانت عليه طيلة عصور التخلف، وبخاصة في العهد التركى، الذى امتد نحو ثلاثة قرون. فقد أفاد المنفلوطى من روح الفترة التى عاشها، ومن اتجاه الفترة السابقة على فترته، حيث كانت هناك حركة إحياء لروائع التراث العربى الذى خلفته عصور الازدهار، وكانت تلك الحركة نتيجة لهذا الوعى العميق بالماضى العربى المجيد، الذى يمكن أن يكون ركيزة لمستقبل رائع جديد..

كذلك أفاد المنفلوطى من توجيهات أستاذه محمد عبده، الذى دعا بإخلاص إلى تخليص النثر العربى من الزخارف والصنعة، وطالب الكتاب - وبخاصة من كانوا تلاميذه أو عاملين معه - أن يترسلوا فيما يكتبون، وأن يتجهوا وجهة فنية جادة فيما يسطرون.

- ٤ -

ومن استيعاب المنفلوطى لروائع التراث النثرى المترسل الذى سطره كبار الكتاب في عصور الازدهار، ومن توجيهات الأستاذ الإمام، ومن موهبة الرجل وأصالته، خرج بطريقة في الكتابة تعد الطريقة الأم لكل الاتجاهات الفنية الأسلوبية في الكتابة العربية الحديثة..

وأهم معالم هذه الطريقة الأم: البعد عن التكلف، والنأى عن التقليد، والقصد إلى الصدق، والاهتمام بالصياغة، وجمال الإيقاع، ورعاية الجانب العاطفى، ثم الميل إلى

السهولة والترسل، وترك التعقيد والمحسنات فيما عدا بعض السجع المطبوع الذى يأتى بين الحين والحين للإسهام فى موسيقى الصياغة.

وقد كانت طريقة المنفلوطى - برغم محافظتها واتخاذها النثر الجيد القديم مثلا أعلى - طريقة إبداعية في كثير من جوانبها، ففيها أصالة المنفلوطى وعليها طابعه، وكل ما كتب بها موضوعات حية، هى من تجارب الكاتب المرتبطة بنفسه وقومه وعصره، فهى طريقة في النثر أشبه بطريقة شوقى في الشعر، فيها محافظة من حيث اتخاذ القديم الجيد مثلا أعلى في الصياغة، وفيها تجديد من حيث تطوير الأديب وإضافاته، واتخاذ الإطار البيانى المحافظ وسيلة للتعبير عن مشاعره هو، وتجاربه هو، وعصره هو، بحيث تتضح شخصيته كأجلى ما تكون، وتظهر المعاصرة في أسلوبه فلا تخطئها إلا عيون المكابرين.

وأهم آثار المنفلوطى الذى تتمثل فيها طريقته: مقالاته التى جمع كثيراً منها في كتابه «النظرات» والتى تعالج موضوعات سياسية واجتماعية وأدبية. ثم كتاباته القصصية، التى بعضها موضوع، وبعضها معرب، وبعضها أعمال قصيرة كتلك التى جاءت «في العبرات»، وبعضها أعمال طويلة مثل «الفضيلة» و «مجدولين» و «الشاعر «و» فى سبيل التاج».. وهذه الكتابات القصصية كانت تترجم أولا بأقلام بعض المترجمين، ثم يأخذها المنفلوطى ليعيد صياغتها بطريقته مع ألوان من التصرف تكاد تجعلها جديدة..

وهكذا عرف المنفلوطى -بعد أن وجد طريقه كناثر- صاحب طريقة، وأهمل الشعر مكتفيا بريادته لتلك الطريقة الفنية التى عرفت به وأحدث بها في تاريخ النثر العربى وثبة كبرى.

وكانت مقالاته وكتاباته الروائية والقصصية موضع حفاوة الجيل التالى لجيله، ممن كانوا على أول طريق الأدب، أيام كان هو ذائع الصيت واضح الطريقة. حتى لقد قرر الأستاذ الزيات، أنه هو وصاحبه طه حسين وبعض رفاقهما، كانوا ينتظرون مقال المنفلوطى بشوق شديد، كما كانوا يقبلون على قراءته بشغف بالغ.. ومن هنا رأينا كلا من الكاتبين الكبيرين يأخذ وجهة أسلوبية جمالية فيما يكتب. وهما وإن انفرد كل منهما بطريقة خاصة نتيجة لأصالته وثقافته، فقد خرجا قبل كل شىء من جبة المنفلوطى الذى وجههما وجهة أسلوبية جمالية، حتى كانا -آخر الأمر- من كبار الكتاب الأسلوبيين.

وقد عيب على طريقة المنفلوطى: الاهتمام الشديد بالأسلوب، والفقر فى الجانب الفكرى، والمبالغة في اصطناع الأسى وإثارة العاطفة، ثم عدم الدقة في الاستعمال اللغوى أحيانا، والميل إلى حشد المترادفات، والعبارات المكملة، والكلمات المؤكدة.. وربما كان الكثير من ذلك حقًا. ولكن الحق أيضًا أن الكتابات التى خلفها هذا الكاتب بطريقتها الفنية، كانت أول اتجاه أسلوبى فنى حديث، رد إلى النثر اعتباره، وجعله ينافس الشعر، وخرّج آخر الأمر أعلام الكتاب الأسلوبيين، الذين يفخر بهم تاريخ أدبنا الحديث، كالزيات وطه حسين وغيرهما..

ولا يزال المنفلوطى يعيش بفنه إلى اليوم، برغم ما طرأ على أدبنا من تطورات وما جد فيه من اتجاهات. ولا يكاد يشذ أديب -بعد جيل المنفلوطى- عن التلمذة على هذا المعلم الرائد..

حقيقة لا يكتفى أى أديب بالوقوف عند مرحلة كتابات المنفلوطى وهو يتعلم الأدب، ولكنه لا يمكن أن يتخطى تلك المرحلة دون أن يقف عندها.. فكتابات المنفلوطى - في أقل تقدير - بمثابة مدرسة المرحلة الأولى لكل من يريد أن يتعلم فن الكتابة الأدبية، ولا بد من أن يعيش المتعلم حينا على عطائها الرائع السذاجة، الطفلى الروح، ثم يعبر منها إلى مراحل أخرى أكثر نضجًا وأبعد عمقًا.

وإن من الوفاء لأدبنا الحديث أن نذكر رواده الذين عبروا الطريق كالمنفلوطى. وإن من مظاهر هذا الوفاء المسعد أن يلتفت بعض شبابنا الجامعى الواعى إلى دراسة المنفلوطى والعناية بأدبه.. وفى هذا الميدان يطيب لى أن أنوه بالباحث الجاد «الدكتور محمد أبو الأنوار» الذى جعل المنفلوطى وأدبه موضوع رسالته للماجستير، والذي جمع من نصوص أدبه كثيرًا مما لم ينشر في كتب، وبخاصة هذا الشعر الذى خلفه المنفلوطى متناثرًا بين صحف عهده. وقد أفدت مما جمع هذا الباحث الجاد..

رحم الله المنفلوطى، وجزاه عن لغتنا وأدبنا ووطننا وتاريخنا الحضارى الحديث أكرم الجزاء.



طه حسين*

مؤصل منهج الدراسات الأدبية

-١-

الدراسة الأدبية هى تناول الآثار الشعرية والنثرية تناولاً يجمع بين العلم في اعتماده على الحقيقة وقصده إلى تجليتها، وبين الفن فى اتكائه على الذوق والعمل على إمتاعه وإثرائه.. ودراسة الأدب التى تتناول الآثار الشعرية والنثرية هذا التناول العلمى الفنى، تتنوع من حيث الجانب الذى تنظر منه إلى العمل الأدبى، أو من حيث الغاية التى تسعى إليها من وراء النظر فيه..

ومن هنا قد تكون الدراسة الأدبية تحقيقًا وضبطًا، وقد تكون فهما وتذوقا، وقد تكون شرحًا وتحليلا، وقد تكون وصفًا وتصويرًا، وقد تكون استنتاجًا واستدلالاً، وقد تكون تقويمًا وحكمًا، وقد تكون تأريخًا ورصدا، إلى غير ذلك مما يمكن أن تتفرع إليه الدراسة المعنية بتلك الآثار الشعرية والنثرية فى غناها وخصوبتها وتعبيرها عن الإنسان والمجتمع والطبيعة والحياة جميعًا...

على أن تلك الفروع العديدة التى تتفرع إليها الدراسة الأدبية قد انقسمت إلى مجموعتين رئيسيتين: المجموعة الأولى تعنى بتتبع الأدب ورصده وتطوره خلال الزمن، وهذه المجموعة تندرج تحت اسم «تاريخ الأدب» أما المجموعة الثانية فتهتم بفحص الأدب وتفسيره والإبانة عن مواطن الجمال والقبح فيه، وقد تضيف إلى ذلك تقويمه والحكم عليه، وهذه المجموعة تندرج تحت اسم «النقد الأدبى» وليس بين المجموعتين حاجز حاسم، فتاريخ الأدب -رغم إيثاره جانب التتبع والرصد والتطور والاهتمام بجانب الزمن- لا يمكن أن يغفل الفحص والتفسير، كما لا يمكن أن يغفل التبصير بمواطن الجمال والقبح.. كما أن

* نشر هذا المقال في مجلة الثقافة عدد ديسمبر سنة ١٩٧٣.

النقد الأدبى - رغم تأكيده على الجوانب الفنية في الأدب - لا يمكن أن يهمل العوامل التى أثرت فيه، وهى عوامل يحتويها التاريخ ويؤثر بها في الأدب من غير شك.

وإنما يكون الدرس الأدبى تاريخًا بينا حين يتناول أدب أمة في مجموعه أو فى عصر من عصوره أو فى إقليم من أقاليم تلك الأمة أو فى شخصية من شخصياتها أو فى تطور فن من فنون أدبها. فهناك يكون العنصر الزمنى أوضح فعالية من أي عنصر آخر، باعتبار الزمن بمثابة التضاريس التى تشكل مسيرته وتلونه بما تحوى من مؤثرات شتى.. كما يكون الدرس الأدبى نقدًا واضحًا عندما يتناول عملاً أدبيًا محددًا، كديوان شعر أو مجموعة قصص أو مسرحية أو رواية أو قصيدة، فهناك يكون الجانب الفنى أكثر اتضاحا، وتكون الحاجة إليه أكثر إلحاحًا.. وكثيراً ما يمتزج «التاريخ الأدبى» «بالنقد الأدبى» امتزاجًا لا يكاد معه يغلب أحدهما الآخر. ومن هذا ما يكون من دراسة نتاج قصاص أو مسرحى أو شاعر ممن كثرت آثارهم وتطورت وتلونت في مراحل شتى. فهناك لا بد من التاريخ لرصد التطور، ولا بد من التحليل والتقويم وعرض النتاج على الأسس والقواعد الفنية المتصلة به، حتى يتم التعرف على هذا النتاج ووضعه حيث يجب أن يوضع.

على أن مصطلح «الدراسة الأدبية» يطلق أكثر ما يطلق على الدراسة الكلية الشاملة لقطاع مهم من قطاعات الأدب، كأدب أمة أو عصر أو إقليم أو أديب كبير أو فن من الفنون القولية وما إلى ذلك.

ولذا يكون هذا المصطلح في كثير من الأحيان أدق وأشمل من مصطلح «تاريخ الأدب».

وقلما يطلق مصطلح «الدراسة الأدبية» على النقد، وإن جاز أن يطلق عليه، لأن النقد في حقيقته لون من الدراسة.. ومن هنا سيكون التركيز فى هذا المقال على الدراسة الأدبية بهذا المفهوم الكلى الشامل، فهذا اللون من الدراسة هو الذى تجلى فيه دور الدكتور طه حسين بحق، وهو اللون الذى تضح فيه المنهج الذى أصله أديبنا الكبير.

-٢-

وقد مرت الدراسة الأدبية بمراحل في عصرنا الحديث، قبل أن يتعهدها الدكتور طه حسين، وقبل أن يوجهها ويؤصل منهجها على النحو الذى سنعرف.

فقد بدأت هذه الدراسة فى أواخر القرن الماضى تخطو عدة خطوات، كانت أولاها مشدودة إلى الوراء لا تكاد تبتعد عما وقف عنده القدماء إلا في تردد أو تعثر، وذلك حين بدأ الشيخ حسين المرصفى يدرس لطلاب دار العلوم (علوم الأدب) وألف لهذه الدراسة كتابه «الوسيلة الأدبية»، ثم حين تبعه الشيخ حمزه فتح الله في هذه المهمة وألّف بدوره كتابه «المواهب الفتحية».. وكانت تلك الدراسة التى قام بها الشيخان تسير -تقريبًا- على أسلوب دارسى الأدب القدماء من أمثال المبرد والقالى والجاحظ، حيث كانت العناية في الدرس تتجه أولاً إلى جمع النصوص الشعرية والنثرية المختارة، بالإضافة إلى طائفة من الحكم والملح والأخبار والأمثال، ثم تناول ذلك كله تناولا يعنى باللغة والبلاغة والتذوق وما إلى ذلك.

ثم خطت الدراسة الأدبية خطوة أخرى، كانت الأولى فى طريق التطور، فلم تكن خطوة مشدودة إلى حيث وقف القدماء فى تناول الأدب، ولم تكن خطوة فيها تردد أو تعثر. وقد مثل هذه الخطوة ما بذله الأستاذ حسن توفيق العدل، الذى تخرج في دار العلوم ودرس في ألمانيا وتعرف على طريقة الألمان في دراسة الأدب، وعلى ما كتبه مستشرقوهم عن الأدب العربى. فقد أشار أولا - بعد عودته إلى مصر - على صديقه الأستاذ محمد دياب أن يؤلف لطلابه فى دار العلوم، كتابًا في الأدب العربى، ورسم له الطريقة التى عرفها في ألمانيا، فألف الأستاذ دياب كتابا سماه «تاريخ آداب اللغة العربية» سنة ١٨٩٧ .. ثم تولى الأستاذ حسن توفيق العدل أمر دراسة الأدب بنفسه بعد أن بدأ التوجيه إلى الطريقة الحديثة. وذلك أنه فى سنة ١٨٩٨ عهد إليه تدريس الأدب في دار العلوم، فوضع كتابه فى «أدب اللغة» مقسما تاريخ هذا الأدب - لأول مرة - إلى عصور تماثل العصور السياسية، ومحاولا التعرف على أحوال الأدب فى كل عصر، ومنتهيا حينذاك إلى آخر العصر الأموى.. وقد طبع كتاب الأستاذ العدل عدة طبعات.. كان تاريخ آخرها سنة ١٩٠٦ [١].

---

(١) انظر: دراسة أدب اللغة العربية بمصر للأستاذ/ أحمد الشايب ص ٢-٣.

ثم خطت الدراسة الأدبية خطوة ثالثة كانت من غير شك أفسح مجالا وأكثر توفيقًا، فقد فتحت الجامعة الأهلية بمصر سنة ١٩٠٨، وراحت تدرس الأدب لطلابها بطريقتين، الأولى طريقة القدماء المعتمدة على تفهم النص وتذوقه والتعرف على غريبه وحل معضلاته اللغوية والبلاغية ونحوها، والثانية هى طريقة المجددين من الأوربيين، الذين يدرسون الأدب على أنه نتاج حضارى متفاعل مع المجتمع، قد أنتجه إنسان فلونه بطابعه، على حين قد تلون هذا الإنسان نفسه بطابع عصره ومجتمعه وبيئته. ومن هنا لا تقف مسألة درس الأدب عند اللفظة أو عند العبارة أو عند الجوانب البلاغية، بل تتجاوز ذلك كله إلى التعرف على طبيعة الأديب المنتج للأدب، وطبيعة العصر المنتج للأديب، كل هذا بطريقة علمية منظمة وبأدوات ثقافية منوعة ويروح موضوعية محايدة. وقد كان يقوم بدراسة الأدب في الجامعة على الطريقة القديمة الأستاذ حفنى ناصف ثم الشيخ محمد المهدى، على حين كان يقوم بالدراسة على الطريقة الحديثة هؤلاء المستشرقون الذين استقدمتهم الجامعة لهذه الدراسة، كالأستاذ جويدى والأستاذ ناللينو والأستاذ فييت.. وكانت تلك الطريقة التى سار عليها المستشرقون في تدريس الأدب بالجامعة تمثل تلك الخطوة الثالثة التى خطتها الدراسة الأدبية في طريق تطورها قبل طه حسين.

وإلى جانب ما حظيت به الدراسة الأدبية فى دار العلوم أولا، ثم فى الجامعة الأهلية ثانيًا، وإلى جانب ما كان يقوم به الأزهر من دراسة نصية لغوية أدبية كالتى كان يهتم بها الشيخ سيد بن على المرصفى، إلى جانب ذلك كله كانت هناك جهود خارج تلك المعاهد العلمية، قد أسهمت بدورها في دفع الدراسة الأدبية وتمهيدها للدور الذى سيقوم به طه حسين. وكان من أبرز هذه الجهود ما قام به الأستاذ جورجى زيدان حين أخرج كتابه «تاريخ آداب اللغة العربية»(١) مؤرخًا فيه لثقافة العرب، ومهتما بأدبهم في المقام الأول، ثم معتمداً في تقسيم العصور الأدبية على التقسيم السياسى، الأمر الذى عرفناه من قبل عند حسن توفيق العدل، الذى فعل جورچى زيدان ما فعله أيضًا من حيث الاعتماد على كتابات المستشرقين وطريقتهم فى التأريخ للأدب، ومن حيث الاتكاء بصفة خاصة على طريقة المستشرقين الألمان، وعلى «بروكلمان» من بينهم بصفة أخص..

---

(١) أخرج جورجى زيدان الجزء الأول من كتابه سنة ١٩١١، ثم أخرج بقية الأجزاء متتابعة حتى ظهر الجرء الرابع سنة ١٩١٤.

كما كان من أخصب هذه الجهود ما قام به الأستاذ مصطفى صادق الرافعى، حين أخرج كتابه «تاريخ آداب العرب» مهتما فيه بالحديث عن العرب ولغتهم والرواية لديهم، وما إلى ذلك مما يعد تمهيداً ضرورياً لدارسى الأدب العربى، ثم مركزاً بعد ذلك على دراسة إعجاز القرآن وبلاغة الحديث[١]. كما كان من أخصب الجهود أيضًا ما كان يكتبه الأستاذ العقاد من مقالات في نقد بعض الأدباء والشعراء، ومن مقدمات لبعض الدواوين، حيث عرض في ذلك كله ألوانًا من الأفكار الجديدة في دراسة الأدب لا عهد للقدماء بها، ولفت الأنظار إلى قيم جديدة كالصدق الفنى والوحدة العضوية واتضاح شخصية الأديب.. وقد جمع العقاد أطرافًا من تلك الكتابات في «خلاصة اليومية»[٢]..

وهذا الذى قدمه العقاد فى ذلك الحين وإن لم يكن دراسة كلية شاملة لقطاع مهم من الأدب - كما يغلب على مفهوم الدراسة الأدبية - فإنه من غير شك أسهم في تطوير دراسة الأدب حينذاك وخطا بها خطوة إلى الأمام، مما قربها من الارتباط بالمنهج الحديث فى مجال النقد الأدبى على الأقل.

-٣-

ثم دخل طه حسين الميدان سنة ١٩١٤، وكان قد انتسب إلى الجامعة الأهلية منذ سنوات، وتابع باهتمام وتفتح محاضرات بعض أساتذتها المستشرقين كالأستاذ نالينو، وأضاف هذا الزاد الجديد في وعيه إلى ذاك الزاد القديم الذى كان يتلقاه من بعض شيوخه الأزهريين الواعين كالشيخ سيد المرصفى. فعرف بذلك أصول منهج الدراسة الأدبية على

(١) أخرج الرافعى الجزء الأول من كتابه ١٩١١، ثم أخرج الجزء الثانى الذى تضمن الحديث عن إعجاز القرآن أساسا حتى سماه الرافعى بهذا الاسم، ثم أعد أبوابا مختلفة فى الأدب لم يتمها ولم ينشرها في حياته فنشرها تلميذه سعيد العريان على أنها الجزء الثالث من كتاب الرافعى سنة ١٩٤٠.

(٢) صدر هذا الكتاب سنة ١٩١٢، ولكن مقالاته كتبت قبل هذا التاريخ.. ومن أمثلة كتابات العقاد النقدية حينذاك تلك المقدمة التى كتبها للجزء الثانى من ديوان عبد الرحمن شكرى سنة ١٩١٣.

وجهها الجديد الذى عرفه الأوربيون، بعد أن قويت معـرفته بالمادة الأدبية العربية كما خلفها وتناولها العـرب.. وكان طه حسين قد بـدأ محاولات في دراسة الأدب قـبل ذلك، فى مثل تلك المقـالات التى كـان يـنقـد بهـا المنفلوطى فى «نظراتـه» وجـورجى زيدان فى «تأريخـه للأدب».. ولكن طه حـسين في عام ١٩١٤ بالذات قـد دخل ميـدان الدراسة الأدبية بـعمل كبير يعد عـلامة مميزة على طريق هذه الدراسة، كما يعد الباكـورة الأولى الناضجة في حقل الدراسات الأدبية المنهـجية الحديثة.. وذلك العمل هو «ذكـرى أبى العلاء» الذى تقدم به طه حسين إلى الجامـعة الأهلية لنيل عاليتهـا مع لقب دكتور[١].. وقيمة هذا العـمل في مجال الدراسة الأدبية تتمثل في أنه رادها إلى المنهج، أو على الأقل إلى كثير من معالم هذا المنهج، ويتضح ذلك من عدة جوانب في هذا العمل الجليل.

فكتاب «ذكرى أبى العلاء» لم يترجم لشيخ المعـرة ساردًا حياته من مولده إلى وفاته، ولم يعـرف بأعمـاله موردا قـائمة بأشـعاره ومـؤلفـاته، وإنما نظر إلى أبى العلاء من خـلال عصره، كـما نظر إلى نتاجه من خـلال شخصه وعـصره معًا. وذلك حـيث رأى -كما يرى أصحاب المنهج الجديد- أن الأدب نشاط إنسـانى متأثر بكل ما يتصل بالأديب، وأن الأديب كائن اجتماعى متأثر بكل ما يتصل بمجتمعه من بعيد أو قريب.. وفى ذلك يقول طه حسين: «جعلت درس أبى العلاء درسًا لعصره، واستنبطت حياته مما أحاط به من مؤثرات»[٢].

ثم يقـول بعد ذلك: «فأبو الـعلاء ثمرة من ثمـرات عصـره، قد عـمل في إنضاجـها الزمان والمكان والحال السياسية والاجتـماعية بل الحال الاقتصادية»[٣]. وأخيرًا يقول «تدل المقالة الأولى على أن الحـياة العامة في عصـر أبى العلاء لم تكن شيئًا تطمـئن إليه النفس أو يرضى به الرجل الحكيم لفساد ما كان فيها من سياسة وخلق ومن تقسيم ثروة.. وتدل المقالة الثانية على أن الحيـاة الخاصة لأبى العلاء لم تكن خيرًا من الحياة العـامة، فقد مزجت بألوان من المصـائب وعثور الجـد، وعلى أن الرجل قد أحـسن الدرس وأجاد التـعليم، ورحل إلى

---

(١) نوقش هذا العمل مناقشة علنية في ٥ من مايو ١٩١٤. ثم طبع في كتاب فى نفس العام ثم أعيد طبعه سنة ١٩٢٢ وتكرر طبعه بعد ذلك وقد أصبح يحمل اسم «تجديد ذكرى أبى العلاء».

(٢) تجديد ذكرى أبى العلاء ط دار المعارف سنة ١٩٥١ ص١٣.

(٣) المرجع نفسه ص ١٩١.

مدن مختلفة وأقام فى بيئات متباينة، وكان له قلب ذكى وأنف حمى وبصيرة ثاقبة وذوق سليم. فهذه المؤثرات كلها قد اشتركت في تأليف التراث الأدبى لأبى العلاء»[١].

والكتاب قد قرر من صفحاته الأولى، أنه لن يسلم بكل ما ذكره المؤرخون وإنما سيرفض كثيراً من الروايات التى أحصوها في كتبهم من غير تثبت ولا تحقيق، وقال في مقياس الرفض إنه «إذا دل البحث العقلى والاجتماعى على غير ما تدل عليه فإن هذا البحث من غير شك ولا ريب أصدق منها دلالة وأصح طريقًا».

والكتاب قد رفض تقسيم تاريخ الأدب إلى عصور تماثل عصور السياسة، وذلك لعدم التوافق دائمًا بين ازدهار السياسة وازدهار الأدب، وهذا على الرغم من إلحاحه دائمًا على ما للسياسة - كغيرها من مؤثرات - من دور في توجيه الأدب وتلوينه والتأثير فيه.. وقد أيد فكرته في فساد تبعية التقسيم الأدبى للتقسيم السياسى، ما رآه من أن رجلا كأبى العلاء وأدبا كأدبه قد ارتبط بما سماه أصحاب التقسيم القديم عصر الضعف أو عصر الانحطاط.. ولذا عاب طه حسين ذاك التقسيم واقترح تقسيما آخر لفترات تاريخ الأدب يقوم على رصد المؤثرات الحقيقية في مسيرة الأدب، تلك المؤثرات التى يؤلف مجموعها الحدود الفاصلة الحقيقية بين فترة وفترة أو بين عصر وعصر، والتى كثيراً ما تخالف في تحديدها لفترات الأدب وعصوره ما عرف من فترات التاريخ السياسى وحقبه.

والكتاب - بالإضافة إلى ذلك كله - قد بين أهم الأدوات التى يجب أن تتوفر لمؤرخ الأدب على المنهج الجديد، وذلك حيث قال في المقدمة: «... وإذا الباحث عن تاريخ الأدب ليس عليه أن يتقن علوم اللغة وآدابها فحسب، بل لا بد له أن يلم إلمامًا بعلوم الفلسفة والدين، ولا بد أن يدرس التاريخ القديم والحديث وتقويم البلدان درسًا مفصلا، وإذا الباحث عن تاريخ الأدب لا يكفيه من درس اللغة حسن البحث عما في القاموس واللسان، وما فى المخصص والمحكم، وما فى التكملة والعباب، بل لا بد له مع ذلك من أن يدرس أصول اللغة القديمة ومصادرها الأولى. وإذا الباحث عن تاريخ الأدب لا بد له من أن يدرس علم النفس للأفراد والجماعات إذا أراد أن يتقن الفهم لما ترك الكاتب أو الشاعر من الآثار، وإذا اللغة العربية وحدها لا تكفي لمن أراد أن يكون أديبًا ومؤرخًا للآداب حقا، إذ لا

(١) نجديد ذكرى أبى العلاء ص ٢٠.

بد له من درس الآداب الحديثة في أوربا، ودرس مناهج البحث عند الفرنج، بله ما كتبه الأساتذة الأوربيون في لغاتهم المختلفة عما للعرب من أدب وفلسفة ومن حضارة ودين»(١).

وهكذا دعا الكتاب إلى المنهج الجديد وسار عليه، كما اهتم بطريقة تصميم الدراسات الأدبية وتقسيمها في نظام وإحكام إلى حد كبير، فهو قد تصدر بمقدمة تحدث فيها الباحث عن صلته بالموضوع، وسر اختياره له، ثم تبع المقدمة تمهيد عرض فيه الباحث منهجه وعرف بمصادره القديمة والحديثة: العربية وغير العربية، ثم تتابعت بعد ذلك فصول الكتاب بـاسم مقالات، تتفرع في داخلها إلى مباحث جزئية تحمل عناوين دالة وأرقامًا محدِّدة.. وأخيرًا ختم الكتاب بالفهارس الضرورية.

ولهذا كله جاء هذا الكتاب نموذجًا جديدًا في ميدان الدراسة الأدبية، لفت أنظار الدارسين وشد انتباههم، بل حملهم على الاقتداء به في كثير من نواحيه. بل لقد سيطر هذا النموذج حتى أصبح لسنوات عديدة - ربما امتدت إلى اليوم - النمط الأثير لدى الكثيرين من دارسى الأدب الجامعيين، الذين ما زالوا يخططون رسائلهم على طريقته، وبخاصة حين تكون الدراسة لشخصية أدبية، فهم يبدأون بمقدمة ثم يثنون بتمهيد، ثم يوردون مباحث الرسالة أو الكتاب في شكل أبواب أو فصول تنقسم إلى وحدات أصغر منها، ثم يذيلون العمل كله بالفهارس. كل ذلك مع مراعاة أن يكون صلب الدراسة أقسامًا ثلاثة رئيسية أولها عن العصر وثانيها عن حياة الشخصية، وثالثها عن نتاجها.

- ٤ -

تلك كانت أولى خطوات طه حسين فى ميدان تأصيل الدراسة الأدبية، ثم كانت الخطوة الثانية التى شاءت الظروف المواتية أن تعده لها، فقد أوفدت الجامعة طه حسين في بعثة إلى فرنسا، فدرس الآداب الأوربية القديمة والحديثة وزاد تعرفه على مناهج البحث وطرائق درس الأدب، كما استوعب ثقافة حديثة خصبة منوعة، فلسفية وتاريخية واجتماعية

---

(١) المرجع نفسه ص ١٧.

وفنية، وكان في مقدمة ما استوعبه فلسفة «ديكارت».. وبعد حصوله على درجة الدكتوراة وعودته إلى مصر سنة ١٩١٩، عمل في الجامعة الأهلية مدرسًا لتاريخ اليونان وأدبهم، ولم يكن في تلك السنوات الأولى من تدريسه بالجامعة قد أتيح له أن يدرس الأدب العربى، فراح يرضى هوايته ويؤكد ذاته ويعبر عن نفسه بالكتابة فى الصحف، فكتب حينذاك مقالات كانت تنشر أيام الأربعاء من كل أسبوع ولذا سماها «حديث الأربعاء»(١).. وهذه المقالات كتبت ما بين سنتى ١٩٢٢ و ١٩٢٤، ثم جمعت في كتاب سنة ١٩٢٥، وهى تحوى إضافات خصبة من الدكتور طه حسين إلى ميدان تأصيل الدراسة الأدبية ومنهجها.

ففى بعض مقالات «حديث الأربعاء» تناول المؤلف -ضمن ما تناول- طائفة من الشعراء أصحاب الاتجاه المحدث في العصر العباسى من أمثال أبى نواس وأصحابه، وربط بين هؤلاء الشعراء وعصرهم، موضحًا أنهم يصورون العصر العباسى عصر مجون ولهو وشك وزندقة. ووجه الأنظار إلى وجوب الاعتماد في تصور أمثال ذاك العصر على دواوين الشعراء وكتب الأدباء، لا على كتب التاريخ وأخبار الخلفاء والحكام فحسب، حتى ولو أدى ذلك إلى تجريد عصر تاريخى عزيز مما خلع عليه من جلال، أو إلى حرمان شخصية كبيرة قديمة مما كانت تحظى به من تقدير..

وفى بعض مقالات أخرى من هذا الكتاب تناول طه حسين - في جملة ما تناول - موضوع الغزل في العصر الأموى، مفسراً ظاهرته مرتبطة بظروف الزمان والمكان والسياسة والاجتماع والاقتصاد والدين في ذلك الحين. وحين عرض لدراسة شعراء الغزل أنكر الوجود التاريخى لبعضهم مثل مجنون ليلى، وسلك فيما أثبت وما أنكر مسلكًا أراد له أن يكون منهجيًا قائمًا على الشك من أجل المعرفة، فحاول التحرى والتحقيق، ومناقشة الروايات ونقد النصوص وعرض كل شيء على العقل وربطه بطبيعة المجتمع.

وهكذا نجد فى هذا الكتاب تأكيد لما سبق أن اتجه إليه طه حسين في عمله السابق، كما نجد إضافات جديدة من أهمها: الجنوح إلى الشك، والثورة على تقديس القديم، والتمرد على التبعية، والميل إلى استقلال الشخصية.. على أن بعض ما كان من إضافات بهذا الكتاب، قد أفاده الدكتور طه حسين من ثقافته الأوربية التى عاد بها بعد البعثة، كتعلقه

(١) لعل طه حسين كان متأثرا بمقالات الكاتب الفرنسى «سانت بيف» «حديث الاثنين».

بمذهب «ديكارت» فى الشك، وكإنكاره لبعض الشخصيات الشعرية على نحو ما فعل الأوربيون فى إنكارهم الوجود التاريخى لبعض شخصياتهم. كما أن بعض ما يلاحظ فى كتاب «حديث الأربعاء» قد جاء -فى روحه- انطلاقًا من روح ثورة ١٩١٩. التى كان من نتائجها النفسية: الشعور الطاغى بالشخصية المصرية، والحماس الشديد للحرية، والميل إلى نبذ القديم ورفض التبعية.

ثم تلت هذه الخطوة، خطوة أوسع منها وأكثر تقدمًا على طريق الدراسة الأدبية المنهجية. وقد جاءت هذه الخطوة كذلك بعد أن هيأت لها الظروف وساعدت على إتمامها. فقد ضُمت الجامعة الأهلية إلى الحكومة وصارت تحت إشراف الدولة سنة ١٩٢٥، واقتضى ذلك بعض التغير فى نظامها وفي هيئة التدريس بها، وكان من نتائج ذلك أن حل الدكتور طه حسين محل الدكتور أحمد ضيف. الذى كان يتولى تدريس الأدب العربى بالجامعة منذ عودته من بعثته في فرنسا سنة ١٩١٨، والذى ألقى على طلابه في الجامعة محاضرات تتجه في منهجها وطريقة تفكيرها وأهدافها وجهة جديدة متأثرة تمامًا بمناهج الأوربيين[١].. وقد بدأ طه حسين في عامه الأول بالجامعة الرسمية - بعد أن خلف الدكتور ضيف - يلقى على طلابه محاضرات «فى الشعر الجاهلى»، نشرها على شكل كتاب فى العام التالى بالاسم نفسه. وفى هذا الكتاب يشك طه حسين في نسبة معظم الشعر الجاهلى إلى الشعراء الجاهليين، ويرى أنه من وضع شعراء إسلاميين قد نظموه لأغراض مختلفة بعد العصر الجاهلى، وبعض هذه الأغراض سياسى، وبعضها قبلى، وبعضها دينى، وبعضها تعليمى.. وقد اعتمد طه حسين في هذا الحكم على أمور، من أهمها أخذه بمذهب «ديكارت» في الشك، والتفاته إلى ما قاله من قبله بعض المستشرقين الشاكين أيضًا فى هذا الشعر، ثم ما بدا لطه حسين أيضًا من أدلة قوت هذا الشك عنده، وهى أدلة بعضها لغوى وبعضها اجتماعى وبعضها عقلى إنسانى.. فهو يرى أن العرب كانوا في الجاهلية شعبين كبيرين، لكل منهما لغته -أو لهجته-، وهذان الشعبان هما عرب الشمال العدنانيون، وعرب الجنوب القحطانيون، وقد كان من هؤلاء وأولئك شعراء في الجاهلية، وهو يرى بناء على ذلك أنه لو كان ما بين أيدينا من شعر جاهليًا حقًا، لوجب أن يكون ممثلا للغتى العرب

---

(١) اقرأ كتابه: مقدمة لدراسة بلاغة العرب.

الرئيسيتين، أو لهجتيهم الكبيرتين اللتين كانتا -فى رأيه- موجودتين فى الجاهلية. وهو يرى كذلك أن العرب الجاهليين كانت لهم حياتهم الاجتماعية والاقتصادية والدينية، والمفروض أن يمثل الشعر هذه الحياة تصويراً واضحًا، لكن هذا الشعر -كما يرى طه حسين- لم يمثل هذه الحياة ولم يصورها، بل على العكس من ذلك صور الحياة إسلامية في كثير من الأحيان. والدكتور طه حسين يرى أيضًا أن الشعر الجاهلى قد نُقل عدة قرون - وإلى عصر التدوين- عن طريق الحفظ والرواية، حيث الاعتماد على الذاكرة البشرية والمشافهة، وحافظة البشر لا يمكن الاطمئنان إليها تمام الاطمئنان على النحو الذي قبل به الأقدمون الشعر العربى الجاهلى. كما أن الرواة ليسوا مبرئين من الوضع والانتحال، بل قد ثبت ذلك على بعضهم بل اعترف به فعلا..

وقد أشبع الدارسون الغيورون على التراث العربى والفكر الإسلامى آراء طه حسين ردًا وتفنيدًا، فأثبتوا أن العرب كانوا قد توحدت لغاتهم -أو لهجاتهم- في لغة واحدة في العصر الذى قيل فيه الشعر الجاهلى، وأكدوا أن ذلك ثابت بأدلة بعضها مادى حفرى لا يقبل الشك.. كما أنهم أثبتوا أن الشعر الجاهلى قد صور -إلى حد كبير- حياة الجاهليين الاجتماعية والدينية على الرغم مما ضاع منه وأهمل وتنوسى مع مجيء الإسلام.. كذلك أثبتوا أن الشعر لم يعتمد في نقله إلى عصر التدوين على الرواية فحسب، بل كان يكتب أحيانًا في الجاهلية ويسجل بوسائل شتى.. وأثبتوا إلى ذلك كله أن الرواية نفسها لا يمكن أن تسبب طعنًا على الشعر الجاهلى، أو شكا في نسبة معظمه، لأن الرواية كانت ذات تقاليد مرعية وأصول محترمة تحافظ على سلامة المروى وتتحرى الدقة في نقله. فإذا كان هناك بعض المتهمين في دقتهم أو حافظتهم من الرواة، فهناك أضعافهم من المشهود لهم بالأمانة والحفظ ومراعاة تقاليد الرواية العربية العريقة(١)..

ولكن على الرغم من كل تلك الردود المقنعة التى أضعفت كثيراً من رأى طه حسين في الشعر الجاهلى، وعلى الرغم مما قيل - وأكثره حق - من أن طه حسين قد نقل أسس نظريته في الشك فى الشعر الجاهلى عن باحثين غربيين مثل «مرجليوث»، على الرغم من ذلك كله يبقى لطه حسين في هذا الكتاب تأصيل المنهج الحديث في دراسة الأدب. فهو أولاً قد أكد فكرة ارتباط الأدب بالمجتمع وتفاعله معه وفهمه من خلاله، وهو ثانيًا قد ألح

---

(١) انظر: مصادر الشعر الجاهلى للدكتور ناصر الدين الأسد.

على فكرة حرية الباحث وتجرده، بل بالغ في هذه الفكرة مبالغة عرضته لكثير من الأذى. ثم هو بعد ذلك قد قدم تعريفًا بطرائق دراسة الأدب عند بعض الغربيين، فقدم تعريفًا بطريقة «سانت بيف» الذى يميل إلى دراسة الأدب من خلال الشخصيات الأدبية، ودراستها نفسيًا وعضويًا، ثم ترتيبها فيما بينها على نحو ما يصنع علماء النبات، في ترتيبه حسب فصائله المختلفة. وقدم طه حسين كذلك تعريفًا بطريقة «تين» الذي يرى أن يدرس الأدب من خلال عوامل ثلاثة هى: الجنس الذى ينتمى إليه الأديب، والزمان الذى يعيش فيه، والمكان الذى يحيا عليه، وذلك باعتباره هذه العوامل هى التى تشكل الأديب، وبالتالى تشكل أدبه. ثم قدم طه حسين كذلك تعريفًا بطريقة «برونتيير» الذى يتناول الأدب تناول علماء الحياة من أصحاب «دارون» ويخضعه مثلهم لظاهرة النشوء والارتقاء.

ثم إن طه حسين بعد أن قدم تعريفاته بكل هذه الطرق وأدرجها تحت اسم «المقياس العلمى»، عده -مع فائدته- جافًا بعيدًا عن طبيعة الأدب، فلم يرتض هذا المقياس العلمى وحده، كما لم يرض المقياس اللغوى وحده، واختار لدراسة الأدب مقياسًا سماه «المقياس الأدبى»، وهو مقياس يمتزج فيه العلم بالفن، بحيث لا ينحصر دارس الأدب في النظريات الجافة التى تصيب الأدب بالجفاف، ولا يتقوقع في اللمحات والانطباعات الفنية الشخصية التى تؤدى بالدرس الأدبى إلى الانحراف...

ومن هنا نادى طه حسين في مقياسه أن يزاوج بين العلم والفن، وأن يتخذ في درس الأدب هذا المسلك الوسط الذى يقوم على إتقان اللغة والبيان والتاريخ ومناهج البحث، كما يعتمد على الحس الدقيق المرهف، والذوق المهذب المصفى، حتى تتجلى شخصية الدارس فيما يقدم من دراسة، وفيما يصور من مواطن الجمال في الآثار الأدبية، ثم تبقى للدراسة بعد ذلك طبيعتها الأدبية الجذابة الشائقة.

والكتاب -قبل ذلك وبعد ذلك- قد أدخل إلى منهج البحث الأدبى روح مذهب «ديكارت» في الشك من أجل المعرفة واليقين. وقد غالى طه حسين فى حماسته لروح هذا المذهب حماسة جرت عليه كثيراً من المتاعب، ولكنه صمد وصمدت معه روح المذهب بعد أن زالت عنها عصبية التحمس المندفع الذى شاب تطبيق هذة النظرية مع ناقلها الأول إلى الدرس الأدبى عندنا..

وأخيراً أضاف طه حسين – في جملة ما أضاف بكتاب «في الشعر الجاهلى» – تلك الريادة إلى فكرة دراسة الأدب من خلال تصنيف الأدباء ونتاجهم فى مدارس فنية. وقد

عرض طه حسين لذلك عندما تحدث عن مدرسة المجودين للشعر: أوس بن حجر، وزهير بن أبي سلمى، وكعب بن زهير والحطيئة. هذا وإن كان عرض طه حسين لفكرة المدرسة الأدبية أو الفنية قد جاء بإجمال يوشك أن يكون مجرد تنبيه..

ومع كتاب «في الشعر الجاهلي» يكون طه حسين قد حقق في دراسة الأدب ألوانًا شتى من المنجزات[1]، ويكون قد قدم نماذج متعددة من الدراسات، كما يكون قد وصل إلى تأصيل مستقر لمنهج خطابه - بعد من سبقوه - أفسح الخطوات..

فهو قد قدم دراسة الشخصية الأدبية في «ذكرى أبى العلاء»، كما قدم دراسة الفن الأدبى فى «حديث الأربعاء»، ثم قدم دراسة العصر «فى الشعر الجاهلى»، كما عنى فى كثير من كتاباته - فى هذه الكتب وغيرها - بدراسة النصوص وتحليلها وتقويمها.. وخلال هذه الأعمال جميعًا، قد عنى بالمنهج وصفًا وتعريفًا ونقدًا واقتراحًا، كما عنى بالتخطيط للكتب والدراسات على الوجه الذى يمثل الصورة التى يتجلى فيها المنهج ويتضح في مجال التنفيذ والعرض.

-٥-

ثم تتابعت أعمال طه حسين في مجال الدراسة الأدبية، ولكنها كانت - تقريبًا - سيرا على نفس الطريق، وتأكيدًا لنفس المنهج، فكتابه «مع المتنبى» صورة قريبة من كتابه «ذكرى أبى العلاء»، وكتابه «من حديث الشعر والنثر» شبيه بكتابه «حديث الأربعاء» وإن تناول موضوعات جديدة كالنثر والاهتمام بأدب القرون الهجرية لا العصور السياسية، وكتصحيح طائفة من المفاهيم الأدبية، كمفهوم النثر وظهوره الزمنى بالنسبة للشعر.. وكتبه: «فصول في الأدب والنقد» ثم «ألوان» وغيرهما مما جمع فيه مقالاته الكثيرة وأحاديثه العديدة ومحاضراته الوفيرة، كلها انطلاقات من تلك القاعدة التى أرساها حين وضع كتابه «فى الشعر الجاهلى». وقد تكون هناك بعض الإضافات كتلك التى تلمح مثلاً فى «حافظ وشوقى»، حيث اهتم طه حسين في بعض فصوله بالموازنة الأدبية الجديدة، مضيفًا بها وبمقالات أخرى في غير هذا الكتاب نمطًا آخر من أنماط الدراسة الأدبية..

---

(١) عن جهود طه حسين في تأصيل الدراسات الأدبية اقرأ مقال الدكتور شوقى ضيف فى الهلال عدد فبراير سنة ١٩٦٦.

كل ذلك بطبيعة الحال مضاف إليه هذا التناول النقدى الذى عرض فيه طه حسين لكثير من الأعمال الأدبية المعاصرة، على نحو ما نجد في الجزء الثالث من «حديث الأربعاء». وهذا التناول النقدى التطبيقى الجزئى ربما كان أقل ما يحسب لطه حسين من جهد في ميدان الدراسات الأدبية التى تألق فيها بأعماله الكلية الشاملة، لا بلمحاته النقدية الجزئية، التى كان يتجه فيها وجهة تأثرية توشك أن تكون خالصة.

-٦-

وهكذا نستطيع أن نتصور دور طه حسين ومكانه في ميدان الدراسة الأدبية، فهو لم ينقلها من السفح إلى القمة كما قد يظن، وهو لم يبدأ من الصفر كما قد يتوهم، ولم يخط الخطوة الأولى بها نحو المنهج الحديث، كما قد يحسب، وإنما قد سبقه غيره ممن جاءوا قبله ببعض الخطوات، ثم جاء هو فأضاف إلى ما تقدموا به في سبيل الدراسة الأدبية خطوات أفسح وقدم أعمالاً أكثر. فقد سبقه كل من الأستاذ محمد دياب والأستاذ حسن توفيق العدل، والأستاذ جورجى زيدان، إلى ارتياد بعض معالم الطريقة الحديثة فى درس الأدب أو التأريخ له.

كما سبقه الدكتور أحمد ضيف - فيما درس وألف - إلى عرض طرائق الفرنسيين في الدراسة الأدبية، وهم الأشخاص الذين عرض طه حسين طرائقهم فيما بعد[(١)].

كما سبقه الدكتور أحمد ضيف أيضًا إلى رفض الاقتصار على الطريقة العلمية الفرنسية لجفافها، ورفض التوقف عند الطريقة اللغوية العربية لعمقها، ودعا إلى طريقة سماها «الطريقة النقدية»، وهى شبيهة «بالمقياس الأدبى» الذى نادى به طه حسين فيما بعد[(٢)].

كما سبقه الدكتور أحمد ضيف كذلك إلى التنبيه إلى قول بعض المستشرقين بالشك

---

(١) أنظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب للدكتور أحمد ضيف ص١١٥ وما بعدها، ١١٨ وما بعدها، ١٤٣ وما بعدها. والكتاب مطبوع سنة ١٩٢١ وقد القيت مادته محاضرات على طلبة الجامعة قبل هذا التاريخ. ثم أنظر الأدب الجاهلى للدكتور طه حسين ص ٣٩-٤٥ والكتاب مطبوع بعد كتاب الدكتور ضيف بسنوات كما أن مادته ألقيت بعد أن ألقى ضيف مادته فى الجامعة بسنوات أيضا.

(٢) أنظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص٨ وما بعدها. ثم انظر فى الأدب الجاهلى للدكتور طه حسين ص ٤٥ وما بعدها.

في الشعر الجاهلى، وإن لم يؤمن بهذا القول كما آمن به من بعد طه حسين، وبالتالى لم يتحمس الدكتور ضيف للقول بالشك، واكتفى بالإشارة إليه، كنظرة لبعض المستشرقين[(١)].

على أن المتأمل في الكتابين القيمين اللذين خلفهما المرحوم الدكتور أحمد ضيف يستطيع أن يقف على عدد آخر من الأفكار والآراء والنظرات التى سبق بها صديقه السابق وزميله في باريس، والمحاضر قبله بالجامعة المصرية في الدراسة الأدبية على المنهج الحديث.. وهذان الكتابان اللذان كانت لهما ريادة لا تنكر في مجالات الدراسة الأدبية، هما: «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» و «بلاغة العرب في الأندلس».

ولكن المرحوم الأستاذ الدكتور طه حسين، قد امتاز بجهارة الصوت، وذيوع الكلمة، وعظمة الموهبة، وجاذبية الأسلوب، كما أتيح له العمل في ميادين أكثر ولمدة أطول، مما جعله أكثر انتشارًا وأعظم ذيوعًا. لهذا كله تأصل منهج الدراسات الأدبية عن طريقه، سواء في ذلك تلك الأسس والأفكار التى راد هو الدراسات الأدبية إليها لأول مرة، أو تلك المبادئ والآراء التى سبقه غيره إليها، ولكنه هو الذى تبناها وعمل على تثبيتها...

وبعد فهل يمكن استنباط منهج طه حسين الذى أصله فى ميدان الدراسات الأدبية؟ وهل يمكن تجميع أطراف هذا المنهج المفرقة وتقديمها في صورة محددة؟ الجواب أن ذلك ليس من السهولة بحيث يدعى هذا المقال القدرة عليه. ولكن مع ذلك يمكن الاقتراب بحذر من هذه المحاولة بمثل هذا التصور الذى يمكن أن نقول معه: «إن منهج طه حسين منهج اجتماعى في أساسه، أدبى في عرضه، تأثرى في نزعته، ديكارتى فى روحه».

رحم الله طه حسين، وغفر له ما كانت تورطه فيه ثورته من زلات في بعض الأحايين... وجعل ما بذله من جهود ضخمة في خدمة العربية وأدبها، رصيده الذى يدنيه من رحاب الله مع المقربين.



(١) أنظر مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص ٥٩ وما بعدها ثم في الأدب الجاهلى ص ٦٣ وما بعدها.

شوقى*
وسياسة عصره

عاصر شـوقى فترتين مختلفتين من تاريخ مصر، كـان لكل منهما طابعهـا السياسى الخاص، كما كان لشوقى في كل منهما موقفه المتميز. أما الفترة الأولى، فهى فترة الاحتلال البريطانى، التى أعقبت التآمر على الثورة العرابية سنة ١٨٨٢. وأما الفترة الثـانية، فهى فترة الاستقلال الجزئى، التى أسلمت إليها الثورة المصرية سنة ١٩١٩.

ولتصـور طابع الفترة الأولى يمكن أن يقـال: إن السياسة المصـرية كانت تتجـاذبها حـينذاك أربعة أطراف، هي الخـلافـة العثـمانيـة، والقصـر الحـاكم، والإنجليز المحـتلون، والقوى الوطنية.

أما الخلافـة فكانت تعتبر مصر -رسـميًا- جزءا من الدولة العثـمانية، ترتبط - رغم الحكم الذاتى فـيهـا - بالدولة الأم، الممثلة لكل الدول الإسـلاميـة فى المنطقة، الـتى يعتـبر الخليفة - أو السلطان - العثمانى أباها الروحى ورمز وحدتها. وقد كان هناك تعاطف قوى مع هذا الاتجاه في تلك الفترة، وبخاصة من ذوى النزعة الإسلامية، وبصفة أخص من ذوى الأصول التركية.

وأما القصر فكان على عرشه في تلك الفترة التى ظهر فيها شوقى، الخديوى عباس الثانى، وقـد كان هذا الخـديوى في أول عهده يتظـاهر بالوطنية، ويحاول أن يـكسب ثقة الزعـماء من أمثـال مصطفـى كامل. ثم مـا لبث أن تنكَّر للوطنيين، وهادن المسـتعمـرين، وظهر على حـقيقـته كـصاحب مصلحـة من شأن الحركـة الوطنية أن تزلزلهـا، ومن شأن الاستعمار أن يساندها.

وأما الإنجليز فقد جاءوا إلى مصر متآمرين مع الخديوى السابق توفيق، واستطاعوا أن يُصفوا الثورة العرابية، وأن يجثموا على صدر البلاد مسيرين حاكمها ومعظم شئونها إلى ما

(١) نشر هذا المقال في مجلة المجلة ديسمبر سنة ١٩٦٨.

يحقق مصالحهم كمستعمرين. وكانت لهم مآس في خنق الحريات والتنكيل بالأحرار، قد بلغت ذروتها في حادث دنشواى المشئوم.

وأما القوى الوطنية فقد كان يمثلها في تلك الفترة حزبان، الأول الحزب الوطني الذى كان على رأسه مصطفى كامل، والذى كان ينادى بالاستقلال ويعمل على إخراج الإنجليز وزوال الاحتلال، كل ذلك فى تحمس بالغ يلونه طابع دينى، يشده إلى الارتباط بفكرة الخلافة، باعتبارها صورة للتجمع والتكتل أمام قوى الغرب العادى. والحزب الثانى كان حزب الأمة الذى كان يمثله لطفى السيد، والذى كان ينادى أيضًا بالاستقلال، ولكن في غير تحمس الحزب الوطنى، لأنه كان يهتم -كما قالوا- بإعداد المصريين لتبعات الاستقلال قبل أن يتحقق الاستقلال، كما كان يهدف -كما قالوا أيضًا- إلى تعميق معانى الحرية الصحيحة والوطنية الواعية، وتعليم الناس أساليب الديمقراطية والدستور والبرلمان، بحيث تنتقل السلطة إلى أصحاب المصالح الحقيقية من أبناء البلاد، وهم على معرفة بمتطلبات هذه السلطة..

فإذا ما تأملنا موقف شوقى من سياسة هذه الفترة، وبحثنا عن شعره المتصل بتلك الأطراف السالفة الذكر، وجدنا ما يلى:

فيما يتعلق بالخلافة، كان شوقى مرتبطًا بها وجدانيًا أشد الارتباط، وكان يعتبرها الصورة المثلى للتجميع والتكتل من جانب الأمم الإسلامية والعربية، لتواجه العدوان الضارى الذى يتهددها من الدول المسيحية والأوربية.. ومن هنا كان شوقى يمدح الخليفة ويمجد الخلافة. فهو يقول للسلطان عبد الحميد:

أمةُ الترك والعراق وأهلوه ... ولبنان والربى والخيامُ

عالم لم يكن لينظم لولا ... أنك السلم وسطه والوئام

ويقول للشعوب الإسلامية أيام اعتداء الطليان على ليبيا، معتبرًا هذه الشعوب جميعًا آل الخلافة:

يا قومَ عثمانَ والدنيا مداولةٌ ... تعاونوا بينكم يا قومَ عثمانا

كونوا الجدار الذى يقوى الجدار به ... فالله قد جعل الإسلام بنيانا

بل إنه لا يجد غضاضة في أن يصرح بأن مصر جزء من دولة الخليفة، وذلك حين يقول له:

وانى لَطيرُ النيلِ لا طيرَ غيره | وما النيل إلا من رياضكَ يُحسبُ
فلا زلت كهف الدين والهادى الذى | إلى الله بالزلفى له نتقرب

والذى لا شك فيه أن شوقى كان مثله في ذلك مثل كثيرين من مثقفى تلك الفترة، والذين كانوا يرون هذا الرأى في الخلافة والخليفة. والذى لا شك فيه أيضًا أن شوقى كان علاوة على ذلك يصدر عن شعور الارتباط الدموى بالأتراك، باعتباره مصريًا يحمل في عروقه ولو قطرات من الدم التركى.

وفيما يتصل بالقصر، كان شوقى دائمًا على ولاء عميق له وللجالس على عرشه في تلك الفترة، فكان ينتهز المناسبات المختلفة لتقديم تحياته الشعرية إليه. وقد دعم هذا السلوك وضع شوقى من القصر والجالس على عرشه، فشوقى قد كان من موظفى البلاط، كما كان شاعر الأمير وأحد أصدقائه أو المقربين إليه. وقد تجلى هذا الولاء العميق بصفة خاصة، بعد أن تخلى الشعراء الوطنيون عن عباس، بعد تخليه عن الحركة الوطنية ومهادنته للإنجليز. فقد بقى شوقى يمدح الخديوى ويتلمس المناسبات لإحراق البخور بين يديه. هذا في الوقت الذى كان شاعر مثل على الغاياتى يعلن مقاطعة الخديوى فيقول:

أعباس هذا آخر العهد بيننا | فلا تخش منا بعد ذلك عتابا
أيرضيك فينا أن نكون أذلة | ننال إذا رمنا الحياة عقابا؟
وأرضيتَ أعداء البلاد وأهلِها | وأصليتنا بعد الوفاق عذابا

وفى الوقت الذى كان شاعر كأحمد محرم يُعرِّض بالخديوى وينتقده انتقادًا مرًا حيث يقول:

أضَرُّ الناسِ ذو تاجٍ تولَّى | فما نفع البلاد ولا أفادا
وكان على الرعية شرَّ راعٍ | وأشأم مالكٍ في الدهر سادا
فلا هو يُرتَجَى يوما لنفع | يُعَزّ به الرعية والبلادا

وبناء على ولاء شوقى للقصر حينذاك، وتشكل موقفه بطابع علاقته به، يمكن أن يفسر موقفه من عرابى وهجاؤه له بثلاث قصائد بعد عودته من المنفى حيث يقول فى الأولى مقرعًا:

صَغارٌ في الذهاب وفى الإيابِ أهذا كلُّ شأنك يا عرابى
عفا عنك الأباعدُ والأدانى فَمن يعفو عن الوطن المصاب؟

ويقول في الثانية متهكمًا:

أهلا وسهلا بحاميها وفاديها ومرحبًا وسلاما يا عرابيها
وبالكرامة يا من راح يفضحها ومقدم الخير يا من جاء يخزيها

ثم يقول في الثالثة لائمًا:

عرابى، كيف أوفيك الملاما جَمعْتَ على ملامتك الأناما
فقف بالتل واستمع العظاما فإن لها -كما لهمو- كلاما

وليس من السهل الاقتناع بأن الدافع إلى هذا الهجاء كان حب مصر وكراهية ما ترتب على ثورة عرابى من احتلال، لأن الدافع لو كان ذلك، لرأينا الشاعر يهجو توفيقًا، الذى استدعى الإنجليز واستند إلى حرابهم ليحكم مصر قهرًا.

ولا يمكن تبرير سخط شوقى على عرابى، بما كان من سخط بعض كبار الوطنيين عليه، مثل مصطفى كامل. فالواقع أن مصطفى كامل كان يصدر عن رأى سياسى صريح شكل كل سلوكه السياسى، فهو قد سخط على عرابى لما ترتب على حركته – فى رأيه – من شر للوطن، وهو في الوقت نفسه قد سخط على القصر حين ترتب على موقفه ضر لهذا الوطن. أى أنه لم يصدر -مثل شوقى- عن شعور شخصى مشدود بالتبعية للقصر. ولذا لا يمكن تبرير موقف شوقى بموقف مصطفى كامل، لأن الباعث مختلف فى كل من الموقفين.

وواضح أن السر في هذا الولاء الدائم العميق من شوقى للقصر والخديوى، هو ما نعرف من أصل الشاعر ونشأته واعتباره للخديوى ولى نعمته، فهو الذى بعث به إلى فرنسا ليتم دراسته، وهو الذى جعله في معيته، واختاره شاعره المفضل.

أما فيما يتصل بالإنجليز، فقد كان موقف شوقى منهم -في شعره- يرتبط غالبًا

بموقف القصر، باعتباره من كبار موظفيه الذين يؤثرون العافية، ويفضلون الحفاظ على المنصب والجاه. هذا بالإضافة إلى ولائه للجالس على العرش الذى تربطه به روابط الدم، وتشده إليه مآثر عديدة.

وبناء على هذه القاعدة الغالبة التى تشكل شعر شوقى فى موقفه من الإنجليز، نراه يهاجم الاحتلال عادة في الوقت الذى يكون فيه القصر جريئًا أو آمنًا مغبة المحتلين. ثم نراه يسكت غالبًا في الوقت الذى يكون فيه القصر مذعورًا أو متوقعًا للشر منهم، أو على وفاق معهم.

ولهذا نرى شوقى يهاجم الإنجليز ويندد بالاحتلال في تلك السنوات التى كان فيها عباس يقف في صف الوطنيين، ولم يكن بعد قد هادن المتحلين. ومن أشعار شوقى فى تلك السنوات قصيدته التى يهاجم فيها (رياض باشا) بسبب خطبته المشهورة التى مدح فيها الإنجليز، وهى القصيدة التى يقول فيها الشاعر:

خَطَبْتَ فكنتَ خطبا لا خطيبا	أضيف إلى مصائبنا الجسام
لهجتَ بالاحتلال وما أتاه	وجُرحك منه لو أحسستَ دام
أراعك مقتل من مصر دامٍ	فقمت تزيد سهما في السهام

ومن أشعار شوقى أيضًا فى بعض أوقات الأمن وضمان السلامة وعدم خلق متاعب للقصر، تلك القصيدة المشهورة التى قالها في رحيل «كرومر» المعتمد البريطانى الطاغية. وفي تلك القصيدة يقول شوقى:

لما رحلتَ عن البلاد تشهدتْ	فكأنك الداء العياء رحيلا
أنذرتَنا رِقا يدوم وذلة	تبقى، وحالا لا ترى تحويلا
أحسبتَ أنّ الله دونك قدرة	لا يملك التغيير والتبديلا

ولكننا نرى شوقى يسكت عن مأساة دنشواى، فلا يقول فيها شعرًا إلا بعد عام من وقوعها، وذلك حين أمن مغبة القول، أو حين أمن القصرُ سوء العاقبة، وذلك بعد أن رحل «كرومر» المتشدد العنيد، وجاء مكانه «غورست» المهادن الذى حاول أن يسير على سياسة تصعيد البخار، أو أن يترك للمغلوبين بعض الفرص للتنفيس عن همهم الثقيل!! ففى هذا الوقت فقط يتحدث شوقى عن مأساة دنشواى ويقول تلك القصيدة التي يسهم بها -لأول

مرة- فى التنديد بتلك المأساة وبطلها الطاغية «كرومر»، الذى يقرنه «بنيرون» الدموى الذي أحرق روما فيقول:

«نيرون» لو أدركتَ حكم «كرومر» لعرفتَ كيف تنفذ الأحكام

وليس من الممكن الاعتذار عن شوقي في سكوته عامًا، عن الحديث فى مأساة دنشواى، فمهما قيل إنه كان لم يلهم شعراً يوم وقوعها، أو أنه كان خارج مصر وقت حدوثها، فإن الشىء الذى لا شك فيه هو أن الحادثة كانت من البشاعة بحيث تثير كل من له حظ من الإحساس، فضلاً عن شاعر كبير، ويستوى في ذلك أن يكون الإنسان في مصر أو فى خارج مصر، بل ربما كان وجود المرء خارج بلاده أدعى إلى زيادة التأثر واهتزاز المشاعر، فمن جرب البعد عن الوطن يعرف كيف تهزه مآسيه وهو بعيد عنه، أضعاف ما تهزه وهو يعيش على أرضه!! وحسبنا أن نعرف أن كاتبًا بريطانيًا مثل «برنارد شو» قد هزته حادثة دنشواى، فكتب منددًا بجناتها الإنجليز، مدافعًا عن ضحاياها المصريين، كل ذلك وهو أجنبى، بل وهو من أبناء دولة الاحتلال الآثمة في الحادث المشئوم.

بل إننا نرى شوقى يتورط أحيانًا في مدح الإنجليز، تبعًا لتشكل موقفه السياسى منهم -وقتئذ- بموقف القصر، أو تبعًا لسيره -حينذاك- فى طريق المصلحة الشخصية. ومن ذلك الشعر المتورط، قصيدته التى قالها بمناسبة حفل تتويج الملك «إدوارد» السابع سنة ١٩٠٢، تلك القصيدة التى يقول فيها عن موكب الملك البريطانى:

إلى موكبٍ لم تُخرج الأرض مثله ولن يتهادى فوقها من يقاربهْ

إذا سار فيه سارت الناس خلفه وشدت مغاوير الملوك ركائبه

ومن ذلك الشعر المتورط كذلك قول شوقى في قصيدته اللامية التى نظمها بعد عزل الإنجليز لعباس وتوليتهم للسلطان حسين كامل سنة ١٩١٤، حيث يتحدث عن الإنجليز على هذا النحو:

حلفاؤنا الأحرار إلا أنهم أرقى الشعوبِ عواطفا وميولا

لمّا خلا وجهُ البلادِ لسيفهم ساروا سماحًا في البلاد عدولا

وأخيراً من هذا الشعر المتورط قول شوقى عن الإنجليز في قصيدته التى قالها بمناسبة ذكرى «شكسبير» سنة ١٩١٦:

يُستصرخون ويُرجى عزُّ نجدتهم	كأنهم عرب في الدهر عرباءُ
وكان ودهم الصافى ونصرتهم	للمسلمين وراعيهم كما شاءوا

وهكذا نرى أن موقف شوقى من الإنجليز كان - في تلك الفترة - إيجابيًا حينًا، وكان سلبيًا أحيانًا، كما كانت تشوبه تقية أو نفعية في كثير من الأحايين.

بقى لتمثل صورة تلك الفترة من حياة شوقى السياسية أن نعرف موقفه من القوى الوطنية حينذاك. والواضح أن مشاعر شوقى كانت مع الحزب الوطنى، الذى كان ذا نزعة إسلامية، والذي كان يرتبط بفكرة الخلافة، والذى كان في أول عهده على وفاق مع عباس. فكل هذه الجوانب تصادف هوى فى نفس الشاعر، توافق ميوله. غير أن هذا لم يمنع شوقى من الارتباط بصلات ود وصداقة مع كبار رجال الحزب الثانى وهو حزب الأمة، بل لم يسبب حرجًا لموقفه من القصر والجالس على عرشه. وذلك بفضل كياسة شوقى ودهائه، وعدم ربط نفسه بحزب أو طائفة، واكتفائه بأن يكون موضع تقدير الجميع والمعبر عن وجهات النظر المشتركة التى ليس عليها بين الجميع خلاف.

ولعل دهاء شوقى ومحاولته التوفيق بين وضعه في القصر، وبين صداقته لبعض خصومه، مما جعله يتأخر في رثاء صديقه مصطفى كامل، ومما جعله يرثيه بعد ذاك رثاء بعيدًا عن الخوض في أمور السياسة. وذلك أن شوقى لم يرث مصطفى كامل كغيره من كبار الشعراء عقب حدوث الوفاة أو فى أسبوعها، وإنما رثاه بعد مدة، ولم يعرض في رثائه لشخصيته كمجاهد ومناضل شهيد، حارب الاحتلال وقاوم القصر، وإنما عرض في رثائه لشبابه الذى ذوى، وتكهنات الناس عن سبب موته، كما عرض لأخلاقه الحميدة ومقدرته الخطابية ودعواته الإصلاحية. وذلك مثل قوله:

أبكىِ صباك ولا أعاتِب منْ جَنَى	هذا عليه، كرامة للجانى!!
يتساءلون: أبا السُّلال قضيتَ، أم	بالقلب، أم هل متَّ بالسرطان؟
الله يشهد أن موتك بالحجا	والجد والإقدام والعرفان
إن كان للأخلاق ركن قائم	فى هذه الدنيا فأنت البانى!!
هل قام قبلك للمدائن فاتح	غاز بغير مهند وسنان
يدعو إلى العلم الشريف وعنده	أن العلوم دعائم العمران

والسبب في موقف شوقى من رثاء مصطفى كامل واضح، وهو ما كان من معاداة عباس للشاب الثائر، ويضاف إلى هذا ما كان من سخط الإنجليز على زعيم الحزب الوطنى الفقيد، فلم يرد شوقى أن يرثى مصطفى كامل رثاء وطنيًا يجلب عليه سخط الخديوى، ويثير مشكلات مع الإنجليز.

وهكذا يمكن القول بأن الطابع الغالب على موقف شوقى السياسى فى تلك الفترة الأولى، هو الطابع الرسمى أو «الدبلوماسى» الحذر، باعتبار الرجل شاعر البلاط، وأحد رجال الحاشية، وصديق الخديوى. فهو يتحرك -غالبًا- وفق هذا الوضع، الذى تكبل فيه شاعريتَه العظيمة قيود مرهقة، حرمت طاقته الضخمة من التحرر والانطلاق، وجعلت نتاجه من الشعر السياسى دون مكانة الشاعر الكبير.

أما فى الفترة الثانية، وهى فترة الاستقلال الجزئى، التى اسلمت إليها ثورة سنة ١٩١٩، فقد كان طابع الحياة السياسية في مصر قد تغير تغيراً واضحًا وأصبحت الأطراف التى تشد السياسة المصرية، في وضع غير الذى عرفناه في الفترة الأولى.

فالخلافة قد بدأت تلفظ أنفاسها بعد الهزائم التى لحقت بتركيا خلال الحرب الكبرى، ثم كانت نهايتها حين ألغاها مصطفى كمال، وأقام في تركيا دولة جمهورية حديثة. وهكذا لم تعد مصر جزءاً من الدولة العثمانية، بعد زوال هذه الرابطة التى كانت تشدها إليها فيما سبق.

أما الإنجليز، فقد عدلوا من موقفهم في مصر تحت الضغوط التى أحدثتها ثورة سنة ١٩١٩، فبدأوا يُقَنّعون استعمارهم بقناع من الاستقلال الشكلى، وراحوا يعملون على تحقيق أهدافهم بالتآمر مع القصر، أو بتسخير بعض الزعماء المنحرفين.

فالقصر قد أصبح على عرشه ملك اختاره الإنجليز ليمثل دور الملك الدستورى في دولة مستقلة، إذ أقر حق الشعب في الدستور والحكم النيابى وقيام حكومة وطنية. ولكن الملك رغم ذلك ما لبث أن أحس بخطر الحياة الدستورية على عرشه، فراح يتآمر مع الإنجليز وبعض السياسيين المنحرفين، لكى يعطل العمل بالدستور، ويغلق أبواب البرلمان، ويبعد القوى الوطنية عن مقاليد الحكم.

وقد كان بريق الحكم قد أعشى بعض العيون، فتفرق زعماء ثورة ١٩ إلى حزبين

رئيسيين، الأول حزب الوفد الذى كان على رأسه سعد زغلول، والذى كان -رغم كل ما يقال- يمثل القوى الوطنية المناضلة، وينال ثقة الغالبية العظمى من أبناء الوطن. والحزب الثانى هو حزب الأحرار الدستوريين، الذى كان رئيسه أولا عدلى يكن، ثم عبد العزيز فهمى، والذى كان يمثل العناصر الإقطاعية والاستقراطية. وكان إلى جانب هذين الحزبين الكبيرين عدة أحزاب أخرى لم يكن لها نفوذ الحزبين الرئيسيين. ومن هذه الأحزاب، الحزب الوطنى الذى فقد الكثير من قوته بعد انتهاء الخلافة وموت كبار زعمائه، وأصبح يمثل النضال المتشدد والطموح السياسى الذى لم يكن عمليًا فى نظر السياسيين في ذلك الحين.

فإذا أردنا أن نتعرف على موقف شوقى السياسى، من خلال شعره في هذه الفترة الثانية وجدنا ما يلى:

فيما يتعلق بالخلافة الغاربة، راح شوقى يبكيها ويوجه التقريع إلى مصطفى كمال مسدل الستار عليها. ومن ذلك قول الشاعر من حائيته المشهورة:

ضجت عليكِ مآذن ومنابر … وبكت عليك ممالك ونواحِ

بكت الصلاة، وتلك فتنة عابث … بالشرع عربيد القضاء وقاح

أفتى خزعبلة وقال ضلالة … وأتى بكفر فى البلاد صراح

ولكن شوقى قد أدرك أن الخلافة إذا زالت رسميًا، فقد بقيت فكرة الارتباط بين الشعوب الإسلامية والعربية، لا يمكن أن تزول. ومن هنا راح الشاعر يسهم بشعره النضالى الرائع فى كل قضايا الأمم الإسلامية والعربية، معتقدًا أن أبناء هذه الأمم هم قومه الحقيقيون وآله الأقربون. فحين تهب سوريا فى ثورتها ضد الاحتلال الفرنسى سنة ١٩٢٥ يذيع شوقى ثلاث قصائد، حيث يقول في الأولى مؤكدًا أخوة الإسلام والعروبة ووحدة المأساة بين سوريا ومصر:

قم ناجِ جلّق وانشد رسم من بانوا … مشت على الأرض أحداث وأزمان

تغير المسجد المحزون واختلفت … على المنابر أحرار وعبدان

فلا الأذان أذان في منابره … إذا تعالى، ولا الآذان آذان

ونحن في الشرق والفصحى بنو رحم … ونحن في الجرح والآلام إخوان

ثم يذيع شوقى قصيدته الثانية سنة ١٩٢٦ بمناسبة نكبة دمشق، محاولا استنهاض همم مواطنيه فى نضالهم ضد الإنجليز، من خلال حديثه عن نضال إخواننا السوريين، ومن تلك القصيدة يقول:

نصحتُ ونحن مختلفون دارا ولكن كلنا في الهم شرقُ

ويجمعنا إذا اختلفت بلاد بيان غير مختلف ونطق

وللأوطان فى دم كل حر يد سلفت ودين مستحق

وللحرية الحمراء باب بكل يد مضرجة يدق

ثم يذيع قصيدته الثالثة فى العام نفسه رابطًا فيها بين معاناة قومه من أجل الحرية في مصر، ومعاناة إخوته من أجلها في سوريا، وموضحًا أن الطريق الوحيد للنصر هو طريق الدم. وفى تلك القصيدة يقول شوقى:

سلوا الحرية الحمراء عنا وعنكم: هل أذاقتنا الوصالا؟

وهل نلنا كلانا اليوم إلا عراقيب المواعد والمطالا؟

عرفتم مهرها فمهرتموها دما صبغ السباسب والدغالا

وقريب من هذا يصنع شوقي في مؤازرة لبنان، وفي مناصرة ليبيا، مدركًا بوعى سليم ما يشد هذه البلاد جميعًا من روابط الدين واللغة والتاريخ وشتى مقومات الأمة الواحدة.. وبناء على هذا الوعى السليم لا يكاد يترك شوقى مناسبة عربية أو إسلامية دون أن يسهم فيها بشعره الإسلامى العربى، مبشرًا بأمة إسلامية قوية واحدة، وقومية عربية فتية منتصرة.. وهذا أول ما يلاحظ على شوقى وموقفه السياسى في هذه الفترة الثانية، حيث يترك تمجيد الخلافة ودولتها تركيا، أو حيث يقلل من ذلك تقليلاً واضحًا، ليحل محل ذلك الإكثار من تمجيد الدول الإسلامية ومؤازرة نضالها، وليشيد بالعروبة والعرب والكفاح الذى يخوضه الشعب العربى من أجل حريته وكرامته، مع التأكيد على أخوة تلك الشعوب واتحاد بنيها، الذين يجمعهم اللسان، ويضمهم الشرق، ويوحد بينهم الماضى والحاضر والمصير.

أما موقف شوقى من القصر في هذه الفترة، فقد طرأ عليه تغير كبير، وذلك أن الشاعر لم يعد من موظفى البلاط، ولم يصبح من رجال الحاشية كما كان من قبل. ومن هنا

اكتسب حريته وحقق انطلاقًا لم يعرفا له في الفترة السابقة. وقد اكتفى شوقي من علاقته القديمة بالقصر، بهذا التقليد الذى كان من رواسب الماضى، وهو تقليد تحية الجالس على العرش فيما يتطلب ذلك من مناسبات. وحتى هذه القصائد الرسمية، قد كان الشاعر -بناء على تحرره- يضمنها أحيانًا توجيهات إصلاحية سياسية، كالحديث عن الدستور والحرية، ونحو ذلك مما كان يمثل آمال الأمة في ذلك الحين، ومما كان يمثل خطرًا في الوقت نفسه على الجالس على العرش.

وأما موقف شوقى من الإنجليز، فقد كان فى هذه الفترة واضح الإيجابية والنضالية، بعيدًا عما عرف عنه في الفترة السابقة من التشكل بموقف القصر، أو السير في طريق التقية أو النفعية. فنحن نراه فى مناسبات كثيرة يندد بالاستعمار المقنّع، الذي توارى خلفه الإنجليز فى هذه الفترة وسموه الاستقلال، وهو يشكك في مشروعاتهم وتصريحاتهم ويحذر المواطنين والزعماء من نياتهم وألاعيبهم. ففى سنة ١٩٢٢ يقول شوقى من قصيدة له عن تصريح ٢٨ فبراير المشهور، معتبرًا هذا التصريح قيدًا استعماريًا مختلف الشكل عما قبله من قيود:

ربحتْ من التصريح أن قيودها ... قد صرن من ذهب وكن حديدا

يا فتية النيل السعيد خذوا المدى ... واستأنفوا نفَس الجهاد مديدا

وفى سنة ١٩٢٣ يقول شوقى من قصيدة أخرى، متحدثًا عن غطرسة الإنجليز، وعن تجاهلهم لحق مصر، لكونها لا تستند إلى قوة عسكرية تنتزع بها هذا الحق:

أتعلم أنهم صلفوا وتاهوا ... وصدوا الباب عنا موصدينا

ولو كنا نجر هناك سيفا ... وجدنا عندهم عطفا ولينا

وفى سنة ١٩٢٤ نجد شوقي يتحدث عن الجلاء، أثناء تمجيده للوطنيين الذين كانوا قد اتهموا باغتيال الإنجليز فيما سمى بالمؤامرة الكبرى. ومن هذا الحديث قول الشاعر:

طلبوا الجلاء على الجهاد مثوبة ... لم يطلبوا أجر الجهاد زهيدا

والله ما دون الجلاء ويومه ... يوما تسميه الكنانة عيدا

وهكذا يمضى شوقى خلال هذه الفترة مهاجمًا للاستعمار ما وسعه الهجوم، مجرحًا

له ما وسعه التجريح، حاثًا للشعب على مقاومة المستعمرين بكل أساليب المقاومة، التى في مقدمتها الكفاح المسلح. وكان شوقى يعلن هذا كله فى أشعار مستقلة حينًا، ويضمنه قصائد في موضوعات أخرى حينا آخر، وهو فى كل ذلك المناضل الواضح، والشاعر ذو الموقف الجرئ الصريح.

على أن أهم ميدان كان يتضح فيه الموقف النضالى لشوقى، هو ميدان السياسة الداخلية، المتصلة بنظام الحكم وسلوك الحاكمين. ففى هذا الميدان - الذى كان أهم الميادين فى هذه الفترة - نجد شوقى يؤمن إيمانًا عميقًا بالحياة الدستورية، والنظام البرلمانى، وحكم الشعب لنفسه. كما يؤمن بأن الدستور والبرلمان والحكم أدوات للصالح العام لا للنفع الذاتى ولا لمصلحة البعض دون البعض. كذلك كان يندد بما جره التهافت على الحكم من تمزيق لوحدة الشعب وإضعاف لقوته، ويبارك كل تجمع، ويغنى كل ائتلاف، ويحذر الزعماء من مغبة الانحراف الذى تورطوا فيه منبهرين ببريق الحكم.

ففى سنة ١٩٢٥ حين يغلق البرلمان بعد الانقلاب الدستورى الأول، يقول شوقى من قصيدة له:

احتل حصنَ الحق غير جنوده ... وتكالبت أيد على المفتاحِ

ضجت على أبطاله ثكناته ... واستوحشت لكماتها النزاح

هُجرت أرائكه وعُطل عوده ... وخلا من الغادين والرواح

وعلاه نسج العنكبوت فزاده ... كالغار مِن شرف وسمت صلاح

وفى سنة ١٩٢٦، حين يعود البرلمان، يقول شوقى من قصيدة أخرى عن هذا السد المنيع الذى يحمى الحريات ويؤكد إرادة الشعب:

بنيان آباء مشوا بسلاحهم ... وبنين لم يجدوا السلاح فثاروا

فيه من التل المضرج حائط ... ومن المشانق والسجون جدار

وما يفعله شوقى في التغنى بالبرلمان، يفعله في التغنى بالدستور، فحين تفوز مصر بدستورها المضطهد يقول شوقى من إحدى قصائده، مقسما به كشيء مقدس:

وبالدستور، وهو لنا حياة ... نرى فيه السلامة والفلاحا

اخذناه على المهج الغوالى ... ولم نأخذه نيلا واستماحا

بنينا فيه من دمع رواقا ... ومن دم كل نابتة جناحا

ويصل من تغنيه بالدستور إلى أن يجعله غاية النعم التى يهون من أجلها كل ما كان من نضال، ويُغفر بسببها للدهر كل ذنب. ومن ذلك قوله:

إذا سَلِم الدستور هان الذي مضى ... وهان من الأحداث ما كان آتيا

ألا كل ذنب لليالى لأجله ... سدلنا عليه صفحنا والتناسيا

وهكذا نلاحظ الملاحظة المسعدة الثانية في موقف شوقى السياسى، وهى عدم خضوع موقفه لموقف القصر. فليس من شك فى أن القصر كان يهادن الاستعمار، ولا يحب مهاجمته، وليس من شك أيضًا فى أن القصر كان مقاومًا لفكرة الدستور والبرلمان والحكم الوطنى. ولكن شوقى رغم مجاملاته التقليدية الشعرية للقصر، كان لا يهادن الإنجليز أولا، كما كان يشيد بالدستور والبرلمان والحكم الوطنى ثانيًا.

وواضح أن من أهم أسباب تحرر شوقى وعدم خضوعه لما كان يخضع له من قبل، عودته إلى مصر -بعد المنفى- وهى منطلقة بروح ثورة ١٩، ثم رؤيته لقوة الشعب العارمة، التى فرضت إرادتها على القصر والإنجليز جميعًا، حتى خرجت بمكاسب كبيرة، كانت خطوة واسعة على طريق النصر، رغم ما أصاب تلك الثورة بعد ذلك من انتكاس.

ولا يمكن أن يُغفل أيضًا في مجال الحديث عن أسباب تغير موقف شوقى، ما كان من عدم ارتباطه بالملك الذي جلس مكان الخديوى، وعدم اعتباره من رجال حاكم اليوم، بعد أن كان من خاصة حاكم الأمس. ويمكن أن يضاف إلى ذلك كله، ما كان من نضج شوقى واتساع تجاربه واستواء خبراته، بعد ما كان من نفيه وعزل الخديوى صديقه، وبعد أن لم يعد يقنع بالتبعية والانتماء للحاكم، لأنه يستطيع السيادة والانتماء إلى الشعب.

أما موقف شوقى من الأحزاب فى هذه الفترة، فكان موقف المحايد الذى يكتفى بأن يغنى آمال الأمة، ويشدو بالقيم الكبرى التى يجمع عليها الشعب. وهو بعد ذلك يقف من الزعماء موقف الداعى إلى وحدة الصف، الناصح بتكتيل القوى، المحذر من كل خلاف

ينتهزه الاستعمار لضرب آمال البلاد. لذلك نجد الشاعر ينتهز فرصة ذكرى مصطفى كامل، ويقول في قصيدته بمناسبة هذه الذكرى، مخاطبًا رجال الأحزاب المتنازعين:

إلامَ الخُلفُ بينكمْ إلا ما ... وهذى الضجة الكبرى علاما

وفيم يكيد بعضكمُ لبعضٍ ... وتبدون العداوة والخصاما

ولينا الأمر حزبا بعد حزب ... فلم نك مصلحين ولا كراما

كذلك نجده يبتهج بائتلاف الأحزاب، ويعلن فرحته باجتماع الكلمة في قصيدة أخرى، يقول فيها:

التامت الأحزابُ بعد تصدع ... وتصافت الأقلام بعد تلاحِ

سُحبتْ على الأحقاد أذيال الهوى ... ومشى على الضغن الوداد الماحى

وجرت أحاديث العتاب كأنها ... سمر على الأوتار والأقداح

ترمى بطرفك في المجامع لا ترى ... غير التعانق واشتباك الراح

وبناء على هذا الموقف المحايد، كان شوقى يرتبط بعلاقات ود مع معظم رجال الأحزاب المختلفة، وكان يجاملهم في المناسبات بشعره مهنئًا ومعزيًا، كما كان يشيّع كبارهم راثيا، مهما اختلفت أحزابهم وتعددت مذاهبهم. فهو يهنىء سعداً بالنجاة من الاغتيال، كما يهنىء لطفى السيد بترجمة كتاب الأخلاق لأرسطو. ثم هو قد كان صهراً لعبد الحليم العلايلى الذى كان سكرتيراً لحزب الأحرار، كما كان صديقًا لعبد الخالق ثروت ومحمد حسين هيكل، على حين كان صديقًا - في الوقت نفسه - لكثيرين من رجال الوفد والحزب الوطني. والقارئ لمراثى شوقى يدرك هذه الصلات المتشعبة المحايدة التى كانت تربط الشاعر بجل الزعماء ورجال السياسة على اختلاف أحزابهم وتعدد اتجاهاتهم.

وهكذا يمكن أن يقال: إن الطابع الغالب على موقف شوقى السياسى فى هذه الفترة الثانية، هو الطابع الحر الجرئ الإيجابى المناضل، الذى أدرك به الشاعر ما فاته فى الفترة السابقة، أو كفّر به عن سيئاته السالفة. «إن الحسنات يذهبن السيئات، ذلك ذكرى للذاكرين».

إبراهيم ناجي *
ومكانة فنه، وملامحه

-١-

لكي نحدد مكانة فن ناجى من تراثنا الشعرى ينبغى أن نلتفت إلى الوراء قليلا، لنتتبع الشعر العربى في تطوره مع عصرنا الحديث، حتى نصل إلى المدرسة التى ينتمى إليها فن ناجى. وهى مدرسة كان ظهورها نتيجة لعوامل كثيرة، بعضها يرجع إلى ما تقدم تلك المدرسة من مدارس، وبعضها يرد إلى طبيعة من أسهموا في تأسيس هذه المدرسة وما أحاط بهم من مؤثرات.

وحسبنا فى لفتتنا إلى الوراء أن نقف بأبصارنا عند العصرين المملوكى والتركى، لنرى الشعر العربى قد كاد يلفظ آخر أنفاسه، ويصبح أجداثا تكفنها أردية زاهية أو باهتة من المحسنات، قد تبارى في نسجها قوم غشّى قرائحهم ظلام العصر، وأنضب مواهبهم الانقطاع عن الماضى وبدد طاقاتهم الكلف بالتلاعب.

ثم كانت فترة الصحو فى أواخر القرن الماضى، ومعها فتحت عيون أمتنا العربية على سنى فجرها الجديد، المؤذن يصبح مشرق يغمر كل آفاقها، فى السياسة والثقافة والفن.. وهبّ فى تلك الفترة شاعر موهوب، راح يبعث شعرنا العربى ويرد إليه الحياة. ذلكم هو الشاعر الثائر «محمود البارودى» فقد نفر مما كان يلهو به سابقوه ومعاصروه من أجداث شعر مكفن في المطرزات. وأكب على الرائع من الشعر القديم يقرأه ويتمثله، ثم ينسج على منواله. فأنتج شعراً أشبه بالتراث العربى فى عصور الازدهار أيام بنى أمية وبنى العباس، وأطلع الناس على شعر حديث قديم، حديث في زمانه ومناسباته وتجاربه، قديم في أصالته وروحه وديباجته. وكان هذا الشعر - رغم تلك العناصر القديمة فيه - حيا مشرقا، قد

* نشر هذا البحث في صدر ديوان ناجى سنة ١٩٦١.

أعادت نماذجه إلى الشعر روحه وجماله معًا. فكانت حركة البارودى حركة بعث حقيقى لشعرنا العربى، وكان البارودى نافخ صور هذا البعث المجيد الرائع.

وما لبثت تلك الحركة أن تحولت إلى مدرسة، بفضل جهود خصبة وإنتاج رفيع. وتلك المدرسة هى «المدرسة المحافظة البيانية» التى كان على رأسها أمير الشعراء أحمد شوقى، والتى كان من عمدها حافظ وعبد المطلب ومحرم والجارم والأسمر والجندى وغنيم وغيرهم.

وبينما كانت المدرسة السابقة في أول الطريق، كانت هناك مدرسة أخرى توضع أسسها وتخطط مناهجها. وكان مؤسس تلك المدرسة فى إقليم آخر من أقاليم وطننا العربى، إقليم أتاحت له ظروفه وطبيعة الحياة فيه أن تجعل منه موطن حجر الأساس لتلك المدرسة الثانية، التى ما لبثت أن نُقل حجر أساسها إلى مصر.. فهناك في لبنان حيث البعد عن مركز رعاية التراث العربى والتشبث بتقاليده، وحيث معاهد أجنبية تعنى بالآداب الأجنبية إلى جانب الآداب العربية، هناك شب شاعر مرهف الحس شديد الاستجابة للجديد، ذلكم هو الشاعر خليل مطران. فقد أخذ ينظم شعراً لا يعتمد فيه على النماذج الشعرية العربية القديمة وحدها، وإنما يرفدها بما قرأ وتعلم من نماذج أجنبية أيضًا، ثم بما وقر في نفسه من ميل إلى التحرر وكلف بالتجديد. ولم يعد الشعر عند مطران محصوراً فى تلك الموضوعات التقليدية وإنما اتسعت نظرته الشعرية فشملت كل ما يقع تحت الحس ويثير الوجدان. ولم يعد القالب الشعرى محصوراً فى قالب القصيدة العادية، وإنما رحب هذا القالب فوسع القصة وانتظم الحوار. ولم يعد الجمال الفنى فى البيت المفرد، وإنما أصبح الجمال فى البيت كجزء من القصيدة، أو كعضو من جسدها الحى. ولم يعد الهدف الفنى من الشعر هو إثارة العاطفة وإمتاع الوجدان فحسب، وإنما أصبح في مخاطبة الفكر وإقناع العقل كذلك.

وظهر ديوان مطران وفى صدره مقدمة تحمل آراءه في الشعر، فكان بمثابة دق الجرس المؤذن بالدعوة إلى مدرسة شعرية جديدة، هى المدرسة «التجديدية الذهنية». ومعروف أن مطران قد هاجر إلى مصر، وعاش بها، كأحد أبنائها فانتقل بانتقاله الجاهه الشعرى، وأصبحت مصر أخصب البقاع لإنماء هذا الاتجاه الجديد، وذلك لأن طائفة من شباب

الشعـراء المصريين كانوا قـد اتفقت لهم مـقومات تجـديدية مماثلة، من ثقافـة فنية أجنبيـة قد تختلف عن نوع ثقافة مطران في أن هذه كانت فرنسية، وتلك كانت إنجليزية، ولكنها كانت دافعًا إلى التجديد والإيمان بالقيم الشعـرية الجديدة.. واتفق قدوم مطران إلى مصر مع ظهور هؤلاء الشباب ببواكير إنتاجهم الذى التقى فى الخطوط الرئيسية مع إنتاج مطران ودعوته.

ثم كـان هؤلاء الشبـاب أكثـر من مطران تفرغًـا للدرس والبحث، وأعظم طاقـة في التأليف والإنتـاج، وأصلب عودًا على الكفاح في سبـيل الرأى. فاحتضنوا الدعـوة الوليدة، وقعّدوا لها، ودافعـوا عن مبادئها، بل نموها وفلسفوها واستمـاتوا في هدم ما سواها والعمل على نشرها، ثـم آزروا دعوتهم بالإنتاج الغـزير والنقد المتحـمس. وكان في طليـعة هؤلاء: عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبـد القادر المازنى، وعبد الرحمن شكرى، الذين ما لبثوا أن صاروا أصـحاب تلك المدرسة والمـمثلين لها في الشـعر والنقد، ثـم ما لبث العقـاد أن صار عميد تلك المدرسة وإمام ممثليها على الإطلاق.

ومن خلال الصـراع بين المدرستين السـابقتين – المدرسة المحـافظة البيـانية التى وضع أسسها البارودى وتزعمها شوقى، والمدرسة التجديدية الذهنية التى دعا إليها مطران ودعمها وصار على قمتها العقاد – من خلال الصراع بين هاتين المدرستين، انبثقت مدرسة ثالثة، كان نواتها طائفـة من شباب الشـعراء أفادوا من كل من المدرسـتين فأخذوا مـا يلائمهم من كل، أخذوا من المدرسـة الأولى: الروح الفنى الشفـاف، والصيـاغة البـيانية المشـرقة، والموسـيقى الشعرية المؤثرة، ثم أخـذوا من المدرسة الثانية: الاعتـماد على التجربة الحـية، وتوسيع النظرة الشعرية وإيثـار الوحدة العضوية، والميل إلى التـعبير بالصور الفنيـة. كذلك أخذوا من تلك المدرسة الثانية، النهل من المناهل الغربية بعامة، والإفادة من المدرسة «الرومانتيكية» بخاصة.

وكـانت جمـاعة «أبولّو» أهم مـراكز هؤلاء الـشعـراء الجدد. وكـان مع تأليف تلك الجماعة تكون مدرستهم، وهى المدرسة «الرومانتيكية الغنائية» التى كان من دعائمها: محمد عـبد المعطى الهـمـشرى، وعلى مـحمـود طه، وأحـمد زكى أبو شـادى، وصالح جـودت، ومحمـود حسن إسماعيل. وإذا أمكن أن يعتـبر أحمد زكى أبو شادى داعـية تلك المدرسة، فليس من شك فى أن إبراهيم ناجى كـان من أهم عمدها وأرفع هامـاتها. فشـعر ناجى يمثل تلك المدرسة «الرومـانتيكيـة الغنائية» أروع تمثيل، «وناجى» يـتألق بين شعـراء تلك المدرسة

كما يشمخ العقاد بين شعراء المدرسة «التجديدية الذهنية» وكما يضىء شوقى بين شعراء المدرسة «المحافظة البيانية».

-٢-

ومن الواضح أن طبيعة ناجى ونشأته وظروف حياته قد ساعدت جميعًا على دفعه إلى هذا الاتجاه «الرومانتيكى الغنائى» حتى سبق فيه غيره. أما طبيعة الرجل فكانت طبيعة شديدة الشفافية مفرطة الحساسية، فيها كثير من الانطواء الحزين والحياء المغالَب، وكل ذلك من طبيعة «الرومانتيكيين». وأما نشأة ناجى فقد كانت نشأة فيها صقل وتهذيب، بين بيئة ذات طابع روحى يوشك أن يكون تصوفيا، وذات تقليد اجتماعى يكاد يكون انفصاليا. ثم هو قد قرأ بل حفظ ديوان الشريف الرضى، واتصل منذ أول عهد التأدب بالتراث العربى الشعرى للعالميين. وكل هذا قد عمل على إنماء طبعه «الرومانتيكى» وتعمق مجراه في نفسه.. ثم كانت ظروف حياة الرجل، وكلها ظروف تضاعف إنماء طبعه «الرومانتيكى» وتزيد مجراه عمقًا واتساعًا. فالرجل لم يكن على حظ من طول القامة، كما لم يكن على قسط من الوسامة، وإنما كان ضئيل الجسم، قصيراً كبير الرأس، تلمع تحت جبينه العريض عينان مستديرتان واسعتان كثيرتا الشرود والإغضاء، ثم تنبسط تحت أنفه الكبير شفتان عريضتان يزيدهما الابتسام عرضًا وبسطًا. هذا مع صوت غير بين النبرات، ومخارج حروف غير واضحة المعالم. فإذا كان ذلك الإطار يضم روحًا طموحًا شديد الشفافية، وقلبًا كبيراً دائم الحنين، ونفسًا عظيمة كثيرة المطالب، عرفنا كيف عانى الشاعر من الصراع بين داخله وخارجه، وكيف كابد من طموح روحه وقعود هيكله.. إن الرجل قد أحب فى أول عهده بالشباب، ولكن فتاة أحلامه رفضته، وأغلب الظن أن هذا الرفض كان لأنها لم تجده على الهيئة المحببة لدى معظم النساء.. ورغم أن الرجل تزوج بعد ذلك من فاضلة من فضليات النساء، فقد ظل حياته محسا بالحرمان شاعراً بالظمأ مُعنىً باللهفة. كان يحس بالحرمان الروحى أمام كل امرأة جميلة، ويشعر بالظمأ النفسى حيال كل حسن أنثوى، ويقاسى من لهفة عارمة على حبيبة مثالية رمزية لم يُتح قلبها له.. لقد كان ناجى - كما عرفتُه - يسعى فى تحمس بالغ إلى كل مُنتدى يضم باقة - أو حتى واحدة - من الحسان،

وكان يفتح قلبه وكل وجدانه لمن يصادف من الغيد، حتى ليخيل لرائيه أنه طفل كبير. وكُنَّ فعلا يعاملنه كطفل، كفنان، كشاعر، كإنسان طيب، ولكنهن لم يعاملنه في أغلب الأحايين كحبيب. وذلك لأن بناءه الضئيل وقامته القصيرة وملامحه الساذجة، لم تكن توحى إلى صواحبه بأنه فتى الأحلام أو تقنعهن بأنه الرجل المرجو.. وهكذا تصالحت على ناجى ظروف الطبع والنشأة والبيئة ومعاملة الناس، لتجعل منه «رومانتيكيًا» بكل ما فى هذه الكلمة من دلالات الحزن والانطواء والوجد، والهيام والهروب والتمرد والتعلق بالطبيعة والتشبث بالحب هذا وإن كان حزن ناجى مقنعًا بالبسمة، وانطواؤه متسترًا بالدعابة، وهروبه معوضًا بالتشبث بالأصدقاء.. فإذا أضيف إلى تلك الطبيعة «الرومانتيكية» الحادة موهبة شعرية غنية، كان من الطبيعى أن يجعل كل ذلك من ناجى شاعر «الرومانتيكية الغنائية» الأول، الذى يبز أقرانه وفرة إنتاج وقوة فن واتضاح سمات.

-٣-

ولشعر ناجى ملامحه الخاصة التى يتميز بها في المضمون والشكل على السواء، هذا مع اشتراكه مع كل إنتاج المدرسة «الرومانتيكية الغنائية» فيما لتلك المدرسة من كيان فنى عام.

وأول ما يلاحظ على شعر ناجى من ناحية الموضوع، أن أغلبه يدور حول المرأة. فهو يتحدث عنها حبيبة وغريبة، ويصفها واصلة وهاجرة، ويحللها وافية وغادرة. وهو لا يقف عند الوصف الحسى فقط، وإنما يجاوزه إلى الوصف المعنوى أيضًا، ثم هو يهتم بإبراز عواطفه هو ومشاعره هو، حيال كل تجربة وأظن أن من الواضح تعليل وفرة الحديث عن المرأة عند ناجى، فالرجل - كما عرفنا - قد عانى تجربة الحرمان من المرأة منذ أول عهده بالإحساس بها، وظل يعانى تلك التجربة طول حياته نتيجة لفشله المرير في حبه الأول، ثم نتيجة لعجزه عن تعويض هذا الفشل بحب ناجح جديد، لما كان عليه من حال لا تجعل منه فتى أحلام امرأة ممن كان يطلب.

وعاطفة ناجى فيما يصوغ من شعر عاطفة صادقة أولا، لأنه قد عاش التجارب التى عبر عنها، ثم هى عاطفة مشبوبة ثانيًا، لأنه قد أحس تجاربه بكل كيانه. وأخيرًا هى عاطفة

إنسانية سمحة، لا تعرف الحقد ولا الكراهية ولا الأنانية، وإنما تتعلق بالمحبة، وتميل إلى التسامح، وتجنح إلى التماس الأعذار حتى للمخطئين. ويغلب أن تبدو عاطفة ناجي مغلفة بضباب الأسى، ندية بآثار الدموع، لأن الرجل كان في أعماقه جحيم أسًى مكتّم، ونبع بكاء حبيس، وذلك لكثرة ما قاسى ولطول ما عاني.. ورغم كل ما قاسى ناجي وعانى نسمعه يقول لمعذبه:

يا حبيبي كل شيء بقضاء ... ما بأيدينا خلقنا تعساءْ

ربما تجمعنا أقدارنا ... ذات يوم بعدما عز اللقاء

فإذا أنكر خل خله ... وتلاقينا لقاء الغرباء

ومضى كل إلى غايته ... لا تقل شئنا وقل لى الحظ شاء

وأفكار ناجي عميقة في غير تفلسف، وهو يستوحيها من تجاربه الكثيرة وخبراته العديدة وثقافته الواسعة، ثم هو يصوغها في صور بيانية أخاذه، فلا يُحَس معها هذا الطابع الذهنى الجاف، وإنما يُحَس هذا الطابع الغنائي الرقيق، حتى لو حاول الشاعر أن يتفلسف في مثل قوله:

سِيًّانِ ما أجهل أو أعلمُ ... من غامض الليل ولغز النهارْ

سيستمر المسرح الأعظمُ ... روايةً طالت وأين الستار

●●●

عَييتُ بالدنيا وأسرارِها ... وما احتيالى في صَموت الرمالْ؟

أنشُدُ في رائع أنوارها ... رشداً فما أغنم إلا الضلال

●●●

أغمضتُ عينى دونها خائفا ... مبتغيا لى رحمة في الظلامْ

فصاح بى صائحُها هاتفا ... كأنما يوقظنى من منام

●●●

أنت امرؤ تزرح تحت الضنى ... لم يُبق منك الدهر إلا عنادْ

وكل ما تبصره من سنا　　　يهزأ بالجذوة خلف الرماد

●●●

انظر إلى شتى معانى الجمالْ　　　منبثةً فى الأرض أو فى السماءْ

ألا ترى في كل هذا الجلال　　　غير نذير طالع بالفناء

والصورة عند ناجى صور حية نابضة نامية، يحسن مزج ألوانها وتوجيه خطوطها وتركيب عناصرها. وربما كانت الصورة عنده أهم وأقيم وسائله التعبيرية. فهو فيها فنان مبتكر أولاً، ورسام بارع ثانيا، وبنّاء يعرف كيف يركب هذه الصور آخر الأمر. وكثير من صور ناجى منتزع من البيئة الغربية، ولعل من أسباب ذلك اطلاع الرجل على أدب الغرب، ولعل من الأسباب كذلك زورته لأوربا. ومهما يكن من أمر، فحتى تلك الصور ذات العناصر الغربية، يؤلفها ناجى رائعة مؤدية لوظيفتها أحسن الأداء. فهو إذا أراد التعبير عن خواطره الثائره وتخبطه الحائر بين تلك الخواطر، قال:

يا رياحا ليس يَهْدأ عصفُها　　　نَضب الزيتُ ومصباحى انطفا

وإذا أراد تصوير عذاب محبوبه له قال:

كم تقلبت على خنجره　　　لا الهوى مال ولا الجَفْن غفَا

وإذا أراد الحديث عن الغد وما فيه من مجهول ومطال في تحقيق الوعود قال:

إنَّ غَداً هُوَّةٌ لِناظره　　　تكاد فيها الظنون ترتعدُ

أطلُّ فِي عمقها أسائلها:　　　أفيك أخفى خياله الأبد؟!

وإذا أراد وصف لهفته حين يبصر الحبيبة قادمة قال:

قَدَمٌ تخطو وقلبى مُشْبهٌ　　　موجةً تخطو إلى شاطئها

وإذا أراد رسم عينى تلك الحبيبة قال:

يا للغَدِيرين في عينيك إذ لمعا　　　بالشوق يومض خلف الماء مضطرما

كأننى ناظر بحراً وعاصفة　　　وزورقًا بالغد المجهول مرتطما

وإذا أراد تصوير دموع الحبيبة وهى تنحدر على خدها قال:

وما راع قلبى منك إلا فراشة — من الدمع حامت فوق عرش من الوردِ
مجنحة صيغت من النور والندى — ترف على روض وتهفو إلى ورد
بها مثل ما بى يا حبيبى وسيدى — من الشجن القتال والظمأ المُردى

وإذا أراد تسجيل يد محبوبته عليه وإنقاذها له قال:

ويَدٍ تمتد نحوى كيد — من خلال الموج مدت لغريق

وإذا أراد تصوير انتظاره لمحبوبته قال:

وحنينى لك يكوى أعظمى — والثوانى جمرات في دمى
وأنا مرتقب فى موضعى — أرهف السمع لوقع القدم

وإذا أراد تجسيم حالة الإحساس بالرغبة الجسدية قال:

ومن الشوق رسول بيننا — ونديم قدم الكأس لنا
وسقانا فانتفضنا لحظة — لغبار آدمى مسنا

وإذا أراد وصف انجذابه نحو حبيبه رغم عذابه له واكتوائه بهجره قال:

لِى نحو اللهب الذاكى به — لفتة العود إذا صار وقودا

وإذا أراد التعبير عن ركود الشيخوخة وانطفاء المشاعر معها قال:

وَهَبِ الطائرَ عن عشك طارا — جَفَّتْ الغدرانُ والثلج أغارا
هذه الدنيا قلوب جمدت — خبت الشعلةُ والجمر توارى

●●●

وناجى من أبرع الشعراء «الرومانتيكيين» فى استخدام الوصف بعامة والوصف المعتمد على العلاقة بين الحواس بخاصة. فهو يصف المرئى بما يوصف به المسموع، وينعت المسموع بما يُنعت به المشموم، ويخلع على المشموم ما يُخلع على الملموس. ثم يصف المحسوسات بصفات المعنويات، والمعنويات بأوصاف المحسوسات، كل ذلك مع براعة فائقة ومقدرة فنية مدركة. ومن أمثلة أوصافه الجديد قوله في حبيبته:

أين من عـــينى حـــبـيب ســـاحـــرٌ فــيــه نُبــل وجـــلال وحـيــاءْ
واثـــق الخـطـــوة يمشـــى ملكـا ظـالم الحــسن شـهىّ الكبــريـاء
عَــبِقُ الســحــرِ كــأنفــاس الربا ساهـم الطرف كـأحــلام المســاء
مـشـرق الطلعـــة فـــى منطقـــه لغـــة النوروتعـبــيـر الســمـاء

وشعر ناجى مفعم بتكل الأوصاف الجديدة أو القائمة على طبيعة العلاقة بين الحواس، تلك العلاقة التى تسمح بتقارض الأوصاف. فكثيراً ما ترى فى شعر ناجى مثل: الطعنة المجنونة، والليل الضرير، والسراب الخئون، واللانهاية الخرساء، والأمانى البيض، والهوى المجروح، والمغرب الباكى، والخصْر الجائع.

أما لغة ناجى، فتمتاز باللفظة الفراشية الرقيقة، والعبارة المجنحة الأنيقة، والصياغة الغنائية الموقعة. كل ذلك مع ميل إلى التأثير بالهمس لا بالجلبة، والإمتاع بالإحياء لا بالخطابية.

وقد تتسرب إلى لغة ناجى تعابير مصرية، قد حولها إلى لغة معربة مع تحملها لتلك الدلالة المصرية الأصلية. ومن ذلك قوله في تجاذب أطراف الحديث مع صاحبته:

نُعطى ونأخـذ في الحـديث ومقلتى مـسـحـــورة بجـمـــالك الوضـــاءِ

وقوله:

وانتــحـينا مــعـا مكانا قـصـيـا نتـهـادى الحــديث أخـــذاً وردا

وناجى كباقى الشعراء الغنائيين مولع بالبحور الهادئة الموسيقى، المهموسة الإيقاع، كالرمل والهزج ونحوهما. كما هو ميال إلى تغيير القوافى في القصيدة الواحدة، يجعلها مقطعية تتغير قوافيها من فقرة إلى أخرى. ثم هو بعد ذلك من أوائل من خرجوا على وحدة البيت في القصيدة العربية، وعلى التزام أن تكون كل أبيات القصيدة متساوية تمامًا في عدد التفاعيل. وقد مثلت ملحمة «الأطلال» هذه الظاهرة أجمل تمثيل، إذ جعل ناجى بعض مقطوعاتها على تفاعيل بحر الرمل تامًا، ثم جعل بعضها على تفاعيل نفس البحر مجزوءاً. وأغلب الظن أن ناجى قد فعل ذلك للملاءمة بين المضمون والشكل. ففى المقطوعات التى أكمل فيها التفاعيل كان الحديث على لسان الشاعر، وهو يحكى قصة حب فاشل. أما

المقطوعات الأخرى، فكان الحديث فيها على لسان الريح التى تخيلها الشاعر تنصحه ثم تعاتبه على تماديه في حبه المعذب وهواه المرير. فلكى يغير الشاعر الموقف من الناحية التعبيرية كما هو متغير من الناحية الموضوعية، ولكى يُشعر باختلاف المتحدث هنا وهناك، فرق من الناحية النغمية بين المقطوعات التى فيها الحديث للشاعر والمقطوعات التى فيها الحديث لغيره.

على أن ناجى لم يقتصر فقط على هذا القدر من التجديد في موسيقى الشعر، بل جاوزه إلى النظم من بعض الأوزان التى لم يألفها الشعراء العرب التقليديون، وإنما عرفها شعراء الموشحات الأندلسيون. ومن ذلك قصيدته «عاصفة روح» التى يقول فيها:

أين شط الرجاءْ يا عباب الهمومْ

ليلتى أنواءْ ونهارى غيومْ

ويمثل هذا الاستخدام لبعض أوزان الموشحات في القصائد، التفاتًا إلى ينبوع ثرٍّ من ينابيع النغم الشعرى الحلو، وإثراء لموسيقى القصيدة العربية الحديثة بروافد نغمية شجية.

وبعد فهذه مكانة ناجى بين شعرائنا المعاصرين، وتلك أهم سمات شعره فى تراثنا الحديث.. وأرجو أن أكون قد أديت للرجل بعض ما له على أدبنا العربى من حقوق..



محمود حسن إسماعيل❖

وسمات شعره حتى «قاب قوسين»

مهمـا اختلفت الرأي في الشاعر محمـود حسن إسماعيل، فـهو ظاهرة فنية في أدبنا العربى الحديث بعـامة، وفي شعرنا المصرى المعاصـر بخاصة. فهو أولا طاقة خـصبة، ظلت تبدع -أكـثر من ثلاثين عامًـا- أعمالا فنيـة أصيلة، منذ أخـرج ديوانه الأول «أغانى الكوخ» إلى أن أذاع ديوانه الجـديد «قـاب قـوسين»، واصـلا بين هذين الطرفين بدواوينه المعـروفـة: «هكذا أغنى» و «أين المفـر» و «نار وأصفاد».. وهو ثانيًـا شاعر ذو شـخصـية واضحـة، قد تجلت في أسلوبه الشعـرى، وجعلت له طابعًا فـريدًا، يتميز بطـبيعة تجـاربه، وطريقة تناوله، وعناصر صوره، ومـفردات معجمـة.. ثم هو -آخر الأمر- فنان مصـرى يعكس إنتاجه هذه الملامح التى شكلتـها على وجـه بلدنا الحبيب أيـدى ثلاث حضارات كـبرى، هى الحـضارة الفرعونية والحضارة القبطية والحضارة الإسلامية.

وقـارىء «قاب قـوسين» يلمح ظاهرتين رئيـسـيتين، الأولـى أن هذا الديوان امتـداد لأسلوب الشاعر المتفرد، ولكن مع تطوير يسـير. والظاهرة الثانية أن الشاعر في هذا الديوان قد عـالج تجارب نفسـية وميتافيـزيقية في عـدد من القصائد تمثل فـي جملتهـا بداية مرحلة جديدة في شعره.

أما كون هذا الديوان امتدادًا للأسلوب المتـفرد للشاعر، فواضح من بناء أسلوبه على تلك الأسس التى عـرفناها دائمًـا دعائم الأداء الشـعرى لمحـمـود حسن إسـماعـيل. وتلك الأسس هى:

أولا: خلع الصفـات الإنسانيـة على الأشيـاء ثم معاملتـها كـبشر. فكثـير مـا يحدثنا الشاعـر فى «قاب قوسين» عن «الضـوء الأسير» و «العـطر النعسان» و «الشـعاع المؤمن» و «الشذى النائم» كما يحدثنا عن «بقايا الليل في جفن العـبير» وعن «النار التى شيبتها أوهام

❖ نشر هذا المقال في مجلة الشعر، عدد يونية سنة ١٩٦٥ .

العصور». ثم يصف لنا «ركعة صاغرة الوجه مهينة» و «كلمة ساجدة الحرف ذليلة»، إلى آخر هذه الأشياء التى يحيلها الشاعر إلى أناسىّ، ويحركها في شعره كبشر.

ثانيًا: تجسيد المعانى ثم منحها صفات الأحياء في كثير من الأحيان، فكثيراً ما نرى فى هذا الديوان: «الرق المصلوب» و «الندم المسعور» و «التوبة الموءودة» و «القلق المسهد»، وكثيراً ما يطالعنا «القدر يشهق» و «الغيب يعول» و «الأمس يقعى» و «الزمان يحدودب». هذا إلى «تلفع الشاعر بسره» و «تناثر شظايا ندمه»، وما إلى ذلك من تجسيدات للمعانى، تصل فى أكثر الأحيان إلى بث الحياة فيها ومعاملتها ككائنات حية.

ثالثًا: تجريد المحسوسات، وتحويلها إلى معان. فنحن نرى الشاعر فى بعض الأحيان يعامل الشيء المجسم كأنه معنى مجرد، ويقدم المحسوس بعيدا عن الحس، بعد أن يحيله إلى مدرك عقلى فحسب. ومن ذلك على سبيل المثال، ما نراه في الديوان من أن «النهر خُلْد» و «الموج ذكرى» و «الأغصان أحلام».

رابعا: تراسل الحواس، ووصف بعض المحسوسات بصفات محسوسات أخرى. ومن هنا نرى الشاعر فى «قاب قوسين» قد جعل «الموسيقى تُرشف» و «الضباب يجرع» و «الظلام يرسب»، كما أحس «النغم ناعم الملمس» ورأى «الصلاة بيضاء اللون»، وشم «الضياء معطر الأريج»، وما إلى ذلك مما تراسلت فيه حواس الشاعر، أو تبادلت معه القدرات على التلقى والعطاء.

خامسًا: الاعتماد في التعبير -إلى حد كبير- على الصورة المركبة، التى تستطرد فى بعض الأحيان، ويغفلها التهويم. ورغم أن التركيب والاستطراد والتهويم، مما يسبب غموض الصور في بعض شعر محمود حسن إسماعيل، فمن الحق أن يقال: إن هذه الخصائص كثيراً ما تمنح الصورة في شعره حيوية وحركة، ثم تمدها بفطرية كفطرية الغابة المهيبة، أو غزارة كغزارة النبع الجياش، أو غموض لذيذ كغموض المعبد المقدس.. ومن الحق أيضًا أن يقال: إن كثيراً من الصور في شعر محمود حسن إسماعيل، تأتى متآزرة محققة وظيفتها في البناء الشعرى. ومن تلك الصور فى «قاب قوسين» ما عبر به الشاعر عن فلسطين حين قال عن مآذنها:

ولاحـت مـآذنهـا فـي الظـلام وقـد أذهلتـهـا عـوادى الغـيـر
سـواعـد مـشلولة في الفـضـاء تجـمـد فـيـهـا دعـاء البـشـر
تمـد إلـى اللـه راحـاتهـا وتزأر فـى صـمـتـهـا المسـتـمـر

سادسًا: الاهتمام كثيرًا بخلق الجو المصرى، الذى يمثل الدين أعبق عطوره، والذى تمتزج خلالَه الموروثات الفرعونية، والطقوس القبطية، والشعائر الإسلامية. وبالقدرة الفائقة على خلق هذا الجو، يعتبر محمود حسن إسماعيل أبرع شاعر مصرى يفوح من شعره عطر الأجواء المصرية العريقة، ويقدم فنه ملامح الحياة على ضفاف النيل كما تتجلى بخاصة في صعيد مصر، حيث المعابد الفرعونية تجاور الكنائس القبطية والمساجد المسلمة، وحيث تمتزج بقايا ترانيم الكهان بأصداء الأجراس وتكبيرات المآذن، وحيث يشكل النفوسَ كبرياء رمسيس ومسالمة عيسى وسماحة محمد.. حتى ليجزم قارئ شعر محمود حسن إسماعيل بأنه مصرى صعيدى، وإن لم يكن يعرف عن حياته أى شىء.. وذلك أن الشاعر رغم ثقافته العربية المحافظة، لم ينجذب إلى الماضى، لينقل عن الحياة العربية الأولى، أو ليغمس ريشته في البادية وما قارب البادية من بيئات، وإنما اتخذ ثقافته العربية المحافظة وسيلة لرياضة ملكته وتقويم قلمه وروعة لغته، ثم فتح قلبه وكل وعيه لعالمه الواقعى الحى، وراح ينقل عن هذا العالم بريشة ملهمة أصيلة. وقد بلغ إقبال الشاعر على عالمه المصرى الصعيدى الذى يلخص الماضى كله، درجة توشك أن تصل إلى الاتحاد أو الحلول.. فهو إذا ناجى حبيبته قال:

بالله يا كاهنة الحب أعيدى أُرْغُنِى
إبريل دير العاشقين من قديم الزمن
سمعته يتلو المزامير، فهل يسمعنى؟

وهو إذا مجد صوت المعاول، وهى تفتت الصخر تحت أقدام السد العالى قال:

كهان منف على أجراسه انتبهوا من الزوال، وذابوا قبل سكتته
ومد خوفو من الناووس نظرته وعاد للأبد الغافى بدهشته
وخيل رمسيس من خلف البلى صهلت وحن برجاسها شوقا لساحته

وإذا تحدث عن النهر الخالد وصفه قائلاً:

خشوع وتسبيح وطهر كأنه بكف الليالى أو بكفى مصحف

ثم هو لا يفتأ يستخدم بعض عناصر الصور الجنائزية، التى عرفها الصعيد منذ عهد الفراعين، أو التى اشتملت شعائرها اليوم على كثير من رواسب الأمس البعيد. فاللحن يضيع كما يمر الصدى «بالكفن الهامد»، والروض بعد الحبيبة «ضريح»، والذليل يبدو «كتابوت» دفنت فيه الخطايا والشادوف يجاهد طول اليوم، حتى يسربل «نعش» الشمس هيكله، وهكذا.

سابعًا: استخدام معجم شعرى يوشك أن يكون خاصًا، وهو معجم تصب فيه روافد عديدة، أهمها: الألفاظ التى تصور الجو المصرى الصعيدى الدينى، بكل موروثاته الفرعونية والقبطية والإسلامية، كالمعبد والدير، والمسجد والمصلى، والمحراب والمئذنة، والعابد والراهب، والناسك والخاشع، والمسوح والزنار، والصلاة والسجدة، والناووس واللحد، والجنازة والقبر ثم الألفاظ التى تتصل بالطبيعة كالنهر والغدير والنبع، والريح والإعصار، والربيع والخريف، والفجر والشروق، والزوال والمغيب، والشعاع والظل، والحقل والروض، والنخل والدوح، والزهر والعطر، والفراش والنحل، والشذى والعبير.. وأخيرًا الألفاظ التى ترتبط بالغناء والموسيقى، كالشدو واللحن، والنشيد والنغم، وكالوتر والرباب، والقيثار والناى، والمزهر والعود، والشبابة والمزمار.

ومما يتصل بالمعجم الشعرى لمحمود حسن إسماعيل، إيثاره لطائفة من أفعال الأصوات، وتطويعه لها رغم أنها قليلة الاستعمال في الشعر على وجه العموم. ومن تلك الأفعال ما نرى فى «قاب قوسين» من مثل: جمجم، وزمزم، وغمغم، وهمهم، وتهته، وهسهس. وقد برع الشاعر في استخدام أمثال هذه الأفعال والإفادة مما بها من إيحاءات تساعد على خلق الجو.

والحق أن تاريخنا الأدبى سيذكر دائمًا لمحمود حسن إسماعيل أنه أغنى لغتنا الشعرية الحديثة، حين أمدها بهذا المعجم الشعرى الذى أشرنا إلى بعض روافده، والذى بدأ أول الأمر خاصًا على قلم الشاعر، ثم شاع على أقلام كثيرين ممن أعجبوا به.

أما التطور اليسير الذى بدا في أسلوب هذا الديوان، والذى كنا نرجو أن يتضح

أكثـر، فيلمح في ابتعـادِ الصور عن الكثـافة بعض الشىء، كمـا يلمح في لعب «النور» فى كثير من الصور أهم الأدوار، حتى لقد شغل مـساحات هائلة من صور الديوان ومن معجمه الشـعرى، «فـالنور زاد»، و «النور قـد أورق»، و «النور ظمـآن»، و «النور يزدحم على باب بلقـيس»، و «الضوء ينوح»، و «الضـياء مـبحـوح الصوت»، ثم «الدرب ينـبوع شعـاع»، و «السماء تسكب النور للحائرين»، و «النفس تسمع أصـداء النور»، و «الفجر يغسل بالضياء ما لوثته أيدى العصاة».. وهكذا يمكن أن يقال: إن أسلوب مـحمود حسن إسماعيل في هذا الديوان بدأ يتطور في طريقة تصويره، حيث ابتعد إلى حد ما عن الكثافة والضبابية والإحالة التى عرفت في بعض أعماله السابقة، كمـا أن طريقة تلوينه للصور غايرت بعض المغايرة ما عرف عنه من قبل، وأن معجمه الشعرى بدأت تسيطر عليه كلمات النور وما يتصل به.

ثم شيء آخـر يمكن أن يلمح عـلى أسلوب مـحـمود حـسن إسـمـاعـيل في «قـاب قوسين»، وهو الالتـفات أحيـانًا إلى استعـمالات شعبـية فى التصـوير والتعبـير. ومن تلك الاستـعمالات قوله في المسـتغل الماهر في الاستـغلال: «إنه يسرق كـحل العين»، وقوله عن العالة الذى يعـيش على جهـد غيره: «إنه يلعق أكـتاف الآخرين». ثم اسـتخدامـه لكلمات «البرجاس» ونحوها..

أما كـون هذا الديوان يمثل بداية مـرحلة جديدة في شـعر محـمود حـسن إسمـاعيل فيتضح من تلك القـصائد النفسية والميتافـيزيقية، التى يضمها الديوان إلى جـانـب ما فيه من قصائد قومية واجتمـاعية وعاطفية. ففى هذه القصائد النفسية والميتافـيزيقية، نرى الشاعر قد تجاوز مـرحلة الغنائية الرومانسيـة، واستشرف مـرحلة جديدة يمكن أن تسمى «الميـتافيزيقـية الإيجابية» وذلك أن الشاعر قد عالج فى هذه القصـائد قضايا النفس الإنسانية، في صراعها بين الأرض والسـماء، وترددها بـين الطين والنور، وتطلعـها إلى الحق والتـصـاقهـا بالإثم، واعتـزازها بالحرية والاختيـار، وتعللها بالقيـود والجبر.. والشاعـر فى ذلك كله لا يلجأ إلى الميتافيزيقا ليلقى أعباءه ويطرح مسئـوليته، أو ليريح نفسه ويلوذ بالسلبية، وإنما هو يتخذ من التجارب الميـتافيزيقيـة مجالاً لإبراز صراع يعمـق الإحساس بقضايا من أجل خـير الإنسان وحريته، ومن أجل تشييد عالمه الأفضل.

وقد أعلن الشاعر هذا التحول إلى تلك المرحلة الإيجـابية، التى تتخذ الصراع النفسى

مجالاً لتعمق الإحساس وتحقيق المضمون المتفائل، فقال يخاطب نفسه في بعض تلك القصائد:

لستِ فنى فأنا لحن على كل ربابِ كافر الأمس تقيُّ الغدِ مقطوع الإيابِ

فجرته راحة تمتد من أفق جديدِ وسقته خمرة النسيان للماضى البعيد

وقال لنفسه في موطن آخر، وجعل هذا القول تصديراً للديوان، ليحمل من أول صفحاته شعار هذا التحول الكبير:

زادكِ النورُ وفى دربك ينبوع الشعاعِ

فانفذى فالسر إن سرت على قيد ذراع

واصرعى اللج ولو أقبلتِ من غير شراع

واركبى الإعصار والإصرار فى وجه القلاع

إنما الخائف عند الزحف محتوم الضياع

وحين يحس الشاعر أن نفسه تريد - في بعض نزواتها - أن تلتصق بذكريات الماضى الذليل، يبرأ منها، بل ينفصل عنها ويقول:

عانقى الماضى كما شئت وذوبى فى يديهِ

واجرعى الظلمة من كفيه وانسابى إليه

إرجعى أنت فإنى للسفوح الخضر سائر

لصباح ليس فيه نظرة من جفن صاغر

ثم يرسم هذا العالم الأفضل، الذى يسعى إليه مع أمتنا الثائرة المتجددة، فيقول عن هذا العالم وقيم المجتمع الجديد:

ليس فيه آكل من لقمة بنت سفاحِ

وُلدت مرجومة الأنساب من غير كفاح

ليس فيه جائر يمتص أيام الضعيفِ

رشفة راقصة الجور على نعش الرغيف

ليس فيه قابع في ذاته يعبد ذاته

لا يحب النور إلا إن سقى النور حياته

لا يحب العطر إلا إن رمى البستان زهره

وتلاشى فوق كفيه فلا ينفح غيره

ليس فيه من ضباب الكره والأحقاد ذره

كل ما فيه صبابات وحب ومسره

كل ما فيه أنا، أنت، لكل الناس نمضى

قبسا من بعضه النور إلى راحات بعض

وهكذا نرى الشاعر يعبر من خلال صراعه مع نفسه في جو يأخذ شكلا ميتافيزيقيًا، من شأنه أن يكون سلبيًا غيبيًا، نراه يعبر من خلال ذلك عن مضمونات اجتماعية جديدة، ويقدمها في صور شعرية رائعة، تعمق الإحساس بها، وتحيلها من مجرد قيم تجريدية عقلية، إلى طاقات شعورية تملأ القلب وتحرك الساعد.. فهو كما نرى قد عالج فكرة العمل وكونه طريق اللقمة الشريفة، فجعل اللقمة من غير العمل «بنت سفاح» كما جعلها «مرجومة الآباء».. كذلك عالج ظاهرة الاستغلال، فصور عمل المستغلين أبشع تصوير، وذلك حيث جعل المستغل «يمتص أيام الضعيف» بل جعله «رشفة راقصة الجور على نعش الرغيف». وهكذا مضى مع قيم المجتمع الاشتراكى يعمق الإحساس بها، وينفر من القيم المتعفنة في مجتمع الاستغلال والظلم، إلى أن وصل إلى ذروة ما يكون عليه الإحساس الإنسانى في المجتمع الاشتراكى القائم على التضامن والمحبة والإيثار، فقال:

قبل أن أشرب أسقى كل ظمآن أراه

وعلى جنبى ألقى كل ما يطوى أساه

على أنه إلى جانب تلك القصائد التى تمل من ناحية المضمون مرحلة جديدة في شعر محمود حسن إسماعيل، توجد في الديوان قصائد قليلة أخرى، سارت في نفس الدرب الذى سلكه بعض شعر الشاعر في مراحله السابقة. ومن هنا اشتملت تلك القصائد على ما

يؤخذ على محمود حسن إسماعيل أحيانًا فى بعض أدائه الشعرى، كالتعميم والتجريد والتهويم وعدم استخدام الصور استخدامًا بنائيًا ناميًا.

فليت الشاعر يوسع مجال اتجاهه الشعرى الجديد، ثم ينمى هذا التطور الأسلوبى الذى تُلمح بعض سماته فى «قاب قوسين».. ليته يخفف من التعميم والتجريد، ويلجأ فى علاج تجاربه إلى البدء من موقف محدد، أو حادثة جزئية، ثم ينمى هذا الموقف ويطور تلك الحادثة، بلمس التفاصيل الموحية وتوسيع الأبعاد الدالة.. وليت الشاعر كذلك يخفف من بعض التكاثف في صوره، ويجنبها الاستطراد غير المتآزر، ويبعدها عن التركيب المعقد.. وليته بعد ذلك يزيد من استخدام العناصر الدرامية في شعره، ويحرك أسلوبه أكثر بالقص والحوار وما إلى ذلك.. ثم ليته آخر الأمر يكثر من استخدام تلك التعابير الشعبية التى لا ترفضها الفصحى، والتى تشتمل على طاقات شعورية وألوان محلية غنية.

وبعد. فليس الشاعر محمود حسن إسماعيل وإنتاجه الخصب، بالذى يمكن أن يحاط بجوانبه الفنية في مقال. فأرجو أن تكون هذه الصفحات تحية للشاعر الذى أجله، ولديوانه الجديد، الذى أعتز به كما اعتززت بأشقائه السابقين.. كما أرجو أن تكون ملاحظاتى فيما لا يوافقنى عليه الشاعر، مجرد اختلاف فى الرأى، لا يفسد قضية الود.



نجيب محفوظ*

وروافد فنه ومراحل إنتاجه

لعل من أصعب الأمور أن يتناول الدارس موضوعًا أصبح من البدهيات. وكاتبنا الكبير نجيب محفوظ قد أصبح -فيما يبدو- بديهية أدبية، فلا مجال للاختلاف على أصالته وموهبته، ولا مراء فى مكانته ومنزلته..

أدب نجيب محفوظ قد حظي بدراسات جادة متعددة منوعة، مما جعل هذا الأدب يبدو وكأنه من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى مزيد من الإيضاح، لأن الشمعة مهما تألقت فلن تضيف شيئًا إلى نور الصباح!

وعلى الرغم من مخاطرة تناول موضوع نجيب محفوظ باعتباره بديهية أدبية أو مسلمة فنية، وعلى الرغم من مغامرة الخوض في أدب نجيب محفوظ الذى لم يترك الكاتبون عنه مزيدًا لمستزيد- على الرغم من ذلك كله لم أتردد لحظة فى الترحيب بعرض «الهلال» أن أكتب مقالا عن «نجيب محفوظ وأدبه» لينشر ضمن تلك المقالات التى تخصصها المجلة لدراسة أعلام الفن القصصى.

وذلك لأن الحديث عن نجيب محفوظ يمثل بالنسبة إليّ تعبيرًا عن حب، قد يأخذ في أبسط صوره شكل تحية لا أملّ من تكرارها إذا ما سنحت الفرص للتحيات، تمامًا كما أحيي الهرم والنيل وتراب مصر، وكلها بدهيات خالدات مسلمات... ثم لأن أدب نجيب محفوظ مهما بدا - بالدراسات المكتوبة عنه - واضحًا جليا، فهو في كثير من جوانبه ما زال يحوى كنوزًا خفية غائرة في منتهى الثراء... ومن هنا سوف يظل أبدًا محتاجًا إلى مزيد من الضوء والكشف، ليقدم دائمًا أغنى العطاء...

إن كاتبنا الكبير يقف في شموخ بين كبار كتابنا القصصين المعاصرين، ويأخذ بكل جدارة مكانه المرموق فى الطليعة ممن يتصدرون المسيرة الأدبية المعاصرة المتطورة. بل إنه

---

* نشر هذا المقال في مجلة الهلال عدد نوفمبر سنة ١٩٧٢.

بنتاجه الوفير الأصيل الممتاز المنوع المواكب لروح العصر، والمعبر عن روح مصر، وتاريخ مصر، وضمير مصر، ونبض قلب مصر، إنه بهذا النتاج يُعد مَعلمًا مضيئًا من معالم حياتنا الأدبية والفنية بعامة. بل لعل الإنصاف يقضى بأن نطلق على نجيب محفوظ لقب «الظاهرة» لا المعلم المضىء، لأنه فعلاً ظاهرة بكل ما تحدث الظواهر العظيمة من تغيير، وبكل ما تثير من إدهاش وما تحتاج من تفسير.

لقد أسهم نجيب محفوظ في تأصيل الأدب القصصى في لغتنا، وكان أقدر من تسلم الراية من يد جيل الرواد، فسار بها متقدمًا الجيل الثانى، جيل الأعلام المؤصلين، وظل أكثر من ثلث قرن يكتب مبدعًا فى هذا الفن الجديد، الذى لم يكن له عمر يذكر قبل عهد نجيب وجيله العظيم. واستطاع هذا الفنان المقتدر الخصب أن يقدم نحو عشرين رواية طويلة، ومئات من القصص القصيرة، مضافًا إليها ما اتجه إليه أخيرًا من الحواريات والمسرحيات.

ونجيب في هذا النتاج الغزير الأصيل المنوع، يعكس دائمًا فكرًا واعيًا فى إطار من الفن العالى. وهو في فكره وفنه متأثر بمجموعة من المؤثرات التى صاغت شخصيته وشكلت طريقته، وأمدت بالألوان ريشته.

وهنا – وقبل أن نمضى مع أدب نجيب محفوظ – نقف وقفة يسيرة عند أهم معالم حياته، لنتعرف على أهم مكونات هذه الشخصية – أو الظاهرة – الفريدة، ثم لنتعرف بعد ذلك – في وضوح – على أبرز ملامح أدب هذه الشخصية من خلال ما لها من تاريخ فى عهد التكوين، من شأنه أن يؤثر فيها ويحدد تضاريس نهرها الفنى، ويلون ماء هذا النهر بلونه المميز..

ولد نجيب محفوظ عبد العزيز السبيلجى بالقاهرة في أسرة متوسطة سنة ١٩١٢ وكان ميلاده ونشأته بأعرق أحياء القاهرة الوطنية وأكثرها شعبية، بين العباسية والجمالية.

وبعد أن أتم تعليمه الثانوى التحق بكلية الأدب في جامعة القاهرة سنة ١٩٣٠. وواصل الدراسة في قسم الفلسفة حتى نال درجة الليسانس سنة ١٩٣٤. ونظرًا لتفوقه، كان المفروض أن يسافر في بعثة إلى فرنسا للتخصص في الفلسفة ونيل درجة الدكتوراه. ولكن ظروف فساد الإدارة الحكومية حينذاك حرمته من تلك البعثة كما حرمته من بعثة أخرى كان من المفروض أن يتخصص خلالها في اللغة الفرنسية والأدب الفرنسى...

وكان من نتائج ذلك أن حاول نجيب محفوظ أن يتم دراسته العليا في مصر، فسجل موضوعًا لنيل درجة الماجستير تحت إشراف الشيخ مصطفى عبد الرازق، ولكن ظروف الحياة والوظيفة والانجذاب إلى إبداع الأدب، صرفت كاتبنا عن إنجاز رسالته ومواصلة دراساته العليا في الفلسفة..

وقد عمل نجيب في عدد من الوظائف الحكومية، وتقلد طائفة من المناصب المختلفة، كان من أواخرها منصب رئيس مجلس إدارة السينما، ثم منصب مستشار وزارة الثقافة، الذى ظل يشغله حتى أحيل إلى المعاش.

وقد عايش نجيب محفوظ البيئة الشعبية القاهرية الأصيلة وبخاصة فى حي الجمالية، وعرف الكثير من عاداتها وتقاليدها ومشكلاتها وهمومها، فاتسعت بتلك المعايشة انطباعاته ومعارفه، وخرجت من الدائرة الضيقة - دائرة الأسرة التى تمثل شريحة صادقة التكوين من كيان الطبقة الوسطى - إلى دائرة أوسع هي دائرة الحي الشعبي، الذى تتمثل فيه خصائص تلك الطبقة وملامحها بصورة أوضح وأشمل وأصدق.

وكان لمعاصرة نجيب محفوظ للصراع السياسي بين القوى الوطنية الصامدة التى كان يمثلها حزب الوفد، وبين القوى الرجعية الفاسدة التى كانت تمثلها الأحزاب البائدة والتى كانت تعمل ما يعمله القصر والاستعمار لضرب القوى الوطنية والقضاء عليها، ليقتسم القصر والاستعمار، والإقطاعيون والرأسماليون خيرات البلاد؛ كان لذلك كله أثره في تكوين نجيب محفوظ الفكرى والسياسى، فقد اتسعت دائرة رؤيته - المؤثرة في كيانه كله - من الأسرة المتوسطة والحى الشعبى، إلى مصر كلها بكل ما تحوي من صراع سياسي وطبقي واجتماعي، تقرر مسيرة التطور الحقيقى فيه وتحاول أن تحميه وتنهض به قيادات مخلصة - نسبيًا - من تلك الطبقة الوسطى التى تنتمى إليها أسرته وتتعلق بها حارته ويتجاوب معها حيه.

أما تلك القوى الأخرى التى تمثل الطبقة العليا أو الأرستقراطية فى ذلك الحين، فقد كانت تجسد له شبح العدو والخصم المتآمر دائمًا. ومن هنا كان ينفر منها ويرفضها، ولا يكاد يهتم بها، لأنه أساسًا لا يعرف الكثير عن صورة حياتها أولا يريد أن يعرف.

وأما دراسة نجيب محفوظ في كلية الآداب فكانت ذات أثر عظيم على شخصيته

واتجاهه واهتماماته ونظرته، فتلك الدراسة قد شدته إلى القضايا الكونية والميتافيزيقية، كما شغلته بشئون النفس الإنسانية وتعقيداتها الخفية، ثم بصرته بكثير من شئون الاجتماع ووصلته بأهم المذاهب التى تعنى بالمجتمع.

على أن تحصيل نجيب محفوظ لم يقف عند حدود دراسته الرسمية، ولم ينحصر فيما تلقاه من أساتذته في قسم الفلسفة، وإنما تعدى ذلك إلى التثقيف الذاتى الجاد النهم، المعتمد على القراءة الواسعة المنوعة وبخاصة فى التاريخ المصري، والأدب العربى والقصص الإنجليزى..

وهناك رافد، لا يمكن أن يغفل في مقام الحديث عن ثقافة نجيب محفوظ ومكونات اتجاهه الفكرى، هذا الرافد هو صلته بالثقافة الاشتراكية عن طريق بعض روادها الأوائل، الذين من أهمهم الأستاذ سلامة موسى.

وهكذا تفتحت عيون نجيب محفوظ منذ فترة تكوينه، كما تفتح عقله وقلبه على أمور رئيسية هى التى استحوذت على اهتمامات أدبه، ولونت هذا الأدب بلونها فيما بعد.. أما هذه الأمور فهى:

١- تاريخ مصر بكل ما لماضيها من عراقة وإشراق، وما لحاضرها من نضال وصبر ومعارك تثير الإشفاق.

٢- سياسة مصر بكل ما يصطرع فيها من مبادئ، وبكل ما يصطدم بها من نزعات، من لدن ثورة ١٩ وحزب الوفد، إلى ثورة ٥٢ والاتحاد الاشتراكى.

٣- مجتمع مصر بكل تطوراته وتحولاته، التى فرضتها مسيرة التاريخ، ولونتها أوضاع السياسة، وشكلتها أحوال الاقتصاد.

٤- نفس مصر، بكل ما يتفاعل داخلها -أى داخل أفرادها- من تأزمات وما يطرأ لها من حلول، وبكل ما يهزها من أفراح، وما يدميها من جراح، وبكل ما يبهرها نشوة أو يزلزلها تمزقًا، مما تسببه العوامل السياسية والاجتماعية بالإضافة إلى ما تفرضه النظرة التأملية الميتافيزيقية.. وقد كانت الطبقة الوسطى هى - غالبًا - المادة البشرية التى يشكل منها نجيب محفوظ نماذجه وينفخ فيها من روحه ويجرى على ألسنتها أفكاره، كما يشكل من علاقاتها وتحركاتها وأفعالها ما يريد لرواياته من أحداث..

وهكذا أيضًا كانت المجالات الرئيسية لكتابات نجيب محفوظ هى: التاريخ المصرى، والسياسة المصرية، والمجتمع المصرى، والنفس المصرية، وكل ذلك مقدم -غالبًا- من خلال عالم الطبقة الوسطى. وهذه المجالات تؤلف -تقريبًا- نسيج أعمال نجيب محفوظ، وإن غلب بعض الخيوط فى عمل بقية الخيوط، فبدا هو الجزء البارز أو العنصر الأساسى...

وليس من العسير بعد ما تقدم تفسير اهتمام كاتبنا الكبير بهذه المجالات بصفة خاصة، فكلها تضرب بجذور في ثقافته البعيدة منذ فترة التكوين والدراسة وسنوات النشأة. فميله إلى موضوع تاريخ مصر، قد جاء انطلاقًا من هوايته المبكرة لتاريخ بلاده، تلك الهواية التى جعلته يترجم فى أول عهده بحرفة الكتابة كتابًا عن تاريخ مصر.. واهتمامه بموضوع سياسة مصر، قد جاء من معايشته الحية للحياة الحزبية المتصارعة منذ أعقاب ثورة ١٩، والتى بلغت درجة مؤلمة من الفساد منذ الثلاثينيات.

وتركيزه على الناحية الاجتماعية قد جاء من دراسته في قسم الفلسفة بكلية الآداب أولاً، ثم لاتصاله بالثقافة الاشتراكية ثانيًا.

أما نزعته النفسية والميتافيزيقية فقد كانت من ثمار دراسته في كلية الآداب أولاً، ثم من قراءاته لألوان من الأدب الغربى الذى عنى بمثل تلك القضايا النفسية والميتافيزيقية ثانيًا، وأخيرًا من تأملاته هو وتجاربه في الحياة والوجود والناس والكون ثالثًا.

وليس يخفى سر اهتمام كاتبنا بالطبقة الوسطى، وجعلها المادة الأساسية لتشكيلاته القصصية فهو من أبناء هذه الطبقة، وهو من أشد الناس حبًا لها ومعرفة بها وتمثلاً لمشكلاتها وهمومها.. ومن هنا لا ينبغى أن يسأل سائل: كيف لم يكتب نجيب محفوظ عن الفلاحين وأهل الريف؟ أو لماذا لم يهتم بشئون الطبقة الأرستقراطية أو «أبناء الذوات» كما كانوا يسمون؟! لأن الجواب ببساطة هو أن هذا الكاتب يصور تجربته ويعكس رؤيته ويقدم لنا عالمه الذى عاش فيه ولا يزال جزءًا منه. ولا يمكن أن يطالب بتخيل تجارب أو افتعال رؤى، أو تقديم عالم هو نفسه قد رفضه منذ سنين فلم يرتبط به، ولم يحاول أن يعرف عنه أكثر من أنه مرفوض، ولا يمثل موضوعه الكلى الحبيب الخالد، وهو «مصر».

كذلك ليس من الصعب بعد ما تقدم تصنيف أعمال نجيب محفوظ بناء على هذه الدوائر التى استأثرت باهتمامه، والتى تمتد جذورها إلى ثقافته الأولى ونشأته المبكرة وكل

مكونات شخصيته الفنية منذ عهد تكوين هذه الشخصية. وعلى هذا الأساس يمكن وضع أعمال نجيب موضوعيًا في ثلاثة أصناف، أو تقسيم مراحلها إلى ثلاث مراحل، على النحو التالى:-

١- المرحلة التاريخية، وهى المرحلة التى قدم فيها رواياته التاريخية الثلاث: «عبث الأقدار» سنة ١٩٣٩ و «رادوبيس» سنة ١٩٤٣ ثم «كفاح طيبة» سنة ١٩٤٤.

٢- المرحلة الاجتماعية السياسية: وهى المرحلة التى انتقل إلى مجتمع مصر الحديثة. وهذه المرحلة ذات شقين، أولهما يتناول المجتمع المصرى وسياسته من ثورة ١٩ إلى ما قبل ثورة ٥٢. وثانيهما يتناول المجتمع المصرى وسياسته، أو أطرافًا من هذا المجتمع وجوانب من سياسته بعد ثورة ٥٢. والروايات التى تمثل الشق الأول من هذه المرحلة هى: «القاهرة الجديد» التى ظهرت سنة ١٩٤٥، و «خان الخليلى» التى نشرت سنة ١٩٤٦ و «زقاق المدق» التى خرجت سنة ١٩٤٧.. وقد توج نجيب محفوظ روايات الشق الأول من هذه المرحلة - شق ما قبل الثورة - بثلاثيته الرائعة «بين القصرين» سنة ١٩٥٦ و «قصر الشوق» سنة ١٩٥٧، و «السكرية» سنة ١٩٥٧ أيضًا.

أما الروايات التى تمثل الشق الثانى من هذه المرحلة، فأهمها: «اللص والكلاب» التى ظهرت سنة ١٩٦١، و «السمان والخريف» التى خرجت سنة ١٩٦٢، و «ثرثرة على النيل» التى طبعت سنة ١٩٦٦، و «ميرامار» التى أذيعت سنة ١٩٦٧.

ويدخل في النتاج الممثل لتلك المرحلة كثير من قصص نجيب محفوظ القصيرة التى ضمتها مجموعتاه: «خمارة القط الأسود» و «تحت المظلة» التى تحوي عددًا من المسرحيات القصيرة والحواريات التى تمثل أيضًا هذه المرحلة.

٣- المرحلة النفسية والميتافيزيقية، وهى مرحلة بدت بواكيرها مع المجموعة القصصية القصيرة الأولى لنجيب محفوظ، تلك المجموعة التى ظهرت سنة ١٩٣٨ والتى تحمل اسم «همس الجنون»، ثم نمت من جديد خلال المرحلة السياسية والاجتماعية «وبخاصة خلال الشق الثانى من تلك المرحلة أى بعد ثورة يوليو وبصفة أخص بعد نكسة الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧. ويمكن أن نمثل لتلك المرحلة «بأولاد حارتنا» التى ظهرت أجزاء منها سنة ١٩٥٩ مسلسلة في جريدة الأهرام، ثم جمعت كاملة في كتاب طبع سنة ١٩٦٧. كذلك يمكن أن تمثل تلك المرحلة روايتا «الطريق» و «الشحاذ»

والأولى ظهرت سنة ١٩٦٤، والثانية سنة ١٩٦٥. كما تمثلها بعض القصص القصيرة في مجموعة «دنيا الله» التى ظهرت سنة ١٩٦٣، وتمثلها أيضًا قصص عديدة في مجموعاته السابقة مثل «خمارة القط الأسود» و «تحت المظلة» اللتين ظهرتا بعد يونيو سنة ١٩٦٧.

ويجب أن نلاحظ هنا ما سبق أن أشرنا إليه من قبل، وهو تداخل الموضوعات فى النسيج القصصى عند نجيب محفوظ، فليس هناك موضوع تاريخى خالص، ولا موضوع سياسى أو اجتماعى فحسب، ولا موضوع ميتافيزيقى أو نفسى منفرد. ففى جل أعمال نجيب محفوظ تقريبًا تمتزج هذه الموضوعات وتتداخل هذه الدوائر، حتى لنرى في رواياته التاريخية المبكرة جوا سياسيًا قوميًا معاصرًا، حيث يحاول نجيب محفوظ أن يستخدم التاريخ القديم في توجيه سياسة العصر الحديث، وحيث يَلمح من خلاله - بل يكاد يصرح - بآراء وأفكار هي في صميم السياسة المصرية المعاصرة.

كذلك نجد في رواياته السياسية الاجتماعية الحديثة اهتمامًا بالتاريخ ورصدًا لأحداثه، التى تأتى أحيانًا بكل تفاصيلها ودقائقها وكأنها وثيقة حية.. ثم نجد في جل أعماله - تقريبًا - هذه التحليلات النفسية، وتلك الأزمات الميتافيزيقية، التى يتصل بعضها بالقدر، وبعضها بالله، وبعضها بالغيب، وبعضها بالموت وبعضها بعجز العقل وحيرته أمام الكثير من غوامض الكون... فقط -كما قلنا من قبل- يغلب جانب على جانب فى مرحلة ما أو في عمل ما، حتى ليبدو هذا الجانب أوضح خيط في النسيج، ومن هنا نستسيغ أن نقول ما قلناه من تقسيم، مع الاعتراف الكامل بعدم التمايز الكامل..

أما تصنيف هذا النتاج الغزير من ناحية اتجاهاته الفنية فيمكن - فى مجال التبسيط المركز والإيضاح الذى يعترف ابتداء بالتورط فى التعميم - يمكن أن نقول: إن المرحلة الأولى وهى المرحلة التاريخية كانت فنيًا مرحلة رومانسية تعتمد أساسًا على الخيال، وتتعاطف ابتداء مع التاريخ. وإن حاولت أن تفيد الواقع من خلال هذا الخلق الرومانسى...

أما المرحلة الثانية، وهى المرحلة الاجتماعية السياسية، فقد كانت فى شطرها الأول مرحلة واقعية، تعنى ابتداء برسم الواقع، وتقدمه بطريقة طبيعية كل ما فيها مسوغ ومعقول، حيث تنمو الأحداث وتتطور وفقًا لمبررات منطقية، وحيث تتحرك الرواية دائمًا فى نمو طبيعى يجعل القارئ يقول أبدًا: ثم ماذا؟... ولا يقول أبدا: كيف حدث هذا؟!.

وأما تلك المرحلة الثـانية في شطرها الثانى فـقد كانت مرحلة تعـبيرية، لم يقف فـيها الكاتب عند حـدود المدرسة الواقـعية التـقليدية، وإنمـا تجاوز ذلك إلى تقـديم الأحداث من خلال وجدان الأبطال وعلى ألسنتهم أحيانًا.. وقد أفاد كثيرًا من طريقة «تيار الوعى» أو نهر الشعور، تلك الطريقة التى عرف بها «جويس».

وأما المرحلة الثالثة، فقـد كانت ذات نزعة رمزية، ترك فيها الفنان الواقعيـة والتعبيرية بكل ما لهمـا من منطق مباشر وغـير مباشر، وبكل مـا فيهما من وضـوح جلي وخفي، ولجأ إلى طريقة الرمز ولف الأفكار فى أردية كثيفة وإلبـاسها أقنعة ساترة، تاركًا لذكاء القارئ أن يفهم ما يشاء ويستخرج ما يريد، وأحيانًا مورطه في الحيرة والتخبط والتخليط.

وربما لم يكن اللجوء إلى هذا الطريقـة تطورًا فنيًا لكاتبنا العظيم، بقدر مـا كان تحايلاً فنيًا فـرضته بعض الظروف التى أراد فيـها الفنان أن يقول كلمـته بأية طريقة ليؤدي رسـالته ويريح ضميـره.. وفى يقينى أن هذه الطريقة غريبة على طبيـعة نجيب محفوظ الجليـة النقية، التى ترتبط جذورها بتلك البيئات الشعبـية المصرية الأصلية، التى تحب الصراحة وتؤثر النور وتعيش حياتها اليومية فى الواقع بكل أفراحه وأتراحه، وبكل آلامه وآماله... ومن هنا أتوقع أن تكون مرحلة الرمزية مرحلة مؤقتة بتلك الظروف الخـاصة التى فرضتها، وبعدها يعود لنا نجيب محفوظ - قصاص مصر وتاريخ مصر ونبض قلب مصر - بكل وضوح رؤيته وجلاء عبارته وشفافية روحه[١].

---

(١) أهم مراجع «نجيب محفوظ وأدبه» هى:

١- «ثلاثية نجيب محفوظ» للأب «جومييه»، ترجمة الدكتور نظمى لوقا.

٢- «المنتمى» لغالى شكرى.

٣- سلسلة المقالات التى كتبها أحمد عباس صالح ونشرها في جريدة الشعب سنة ١٩٥٩.

٤- الحديث الذى نشرته مجلة الكاتب لنجيب محفوظ في عدد ينـاير سنة ١٩٦٣ بعنوان «رحلة الخمسين».

٥- عدد مجلة الهلال الخاص الصادر في فبراير سنة ١٩٧٠، وخصوصا مقالات إبراهيم عامر، وفؤاد داورة، والدكتورة لطيفة الزيات، والدكتور أدهم رجب، وصبرى حافظ.

يوسف إدريس*

ونسيجه القصصى كما فى «بيت من لحم»

لعلى لا أجاوز الحق إذا قلت: إن يوسف إدريس من ألمع كتابنا المعاصرين، وأغزرهم إنتاجًا، وأكثرهم تنويعًا، وأسرعهم تطورًا، وأنضجهم فنًا. فهو يتألق في صف الصدارة بين كتاب جيله، ذلك الجيل الثالث الذى يلى جيل نجيب محفوظ ومن قبله جيل تيمور. وقد أخرج أكثر من عشرين عملاً أدبيًا، بين مجموعات قصص قصيرة، وروايات، ومسرحيات، ومختارات من مقالات. ثم هو دائم التحرك إلى الأمام فى بحث جاد عن الجديد. كما أنه مستمر الاجتهاد والتجويد، حتى بلغت بعض أعماله ذروة عالية من ذرى أدبنا المجيد.

وليس من الإنصاف - ولا من الدقة - أن يتناول دارس هذا الفنان وفنه في مقال مهما طال، فهذا عمل مجاله الحقيقى رسالة جامعية يتوفر عليها باحث صابر بضع سنوات، أو مجاله - في أقل تقدير - كتاب جاد يعكف على إنجازه ناقد منصف عدة شهور.

ومع ذلك يمكن - بحذر شديد - رصد أهم ملامح فن يوسف إدريس من خلال تتبع أعماله ومعايشتها، ثم تقديم هذه الملامح - مع الحذر الشديد - لا على أنها دراسة، وإنما على أنها انطباع قارئ معايش، أو متتبع راصد لا أكثر وربما يكون في تقديم مثل هذه الملامح ما يساعد على مزيد من فهم الفنان وتذوقه. وبهذا يكون هذا المقال إسهامًا متواضعًا في تفسير يوسف إدريس بشكل عام.

والحق أن كاتبنا فنان تتدفق أعماله جميعًا من نبع أصلى واحد، وإن أخذت تضاريس مختلفة، كما أن هذه الأعمال تتجه إلى هدف كلى واحد، وإن سارت فى مسالك متعددة، ثم إن هذه الأعمال تنتمى إلى جوهر أساسى واحد، وإن تلونت بألوان شتى.

---

* نشر هذا المقال في مجلة الهلال عدد سبتمبر سنة ١٩٧٢.

أمـا النبع الأصلى الواحـد الذى تتـدفق منه أعـمال يـوسف إدريس، فهـو الوجـدان المصرى الإنسانى، العامر بالتفتح والإيجابية والإرادة والحرية..

وأما الهدف الكلى الواحد الذى تتـجه إليه كل تلك الأعمال، فهو تجسيـد الشخصية المصرية الإنسانية، بكل ملامحها وسماتها، وآلامها وآمالها، وأشواقها وهمومها، ومشكلاتها وقضاياها، وبكل حـضارتها المضيئة لماضـيها، وأعبائهـا المثقلة لحاضرها، وأحلامهـا المداعبة لمشارف مستقبلها.

وأما الجوهر الأسـاسى الذى تنتمى إليه تلك الأعمال، فـهو الفن المجدد المتطور الذى يجمع بين محلية اللون وعالمية القالب وإنسانية النزعة..

فإذا ما أردنا تحديدًا أكـثر لهذه السمات العامـة، أمكن أن نقول: إن أهم ملامح أدب يوسف إدريس – بكل أشكاله وفى كل مراحله تقريبًا – هى الملامح الآتية:

أولا – الروح الإنسانية: حيث يجعلنا الكاتب نتعاطف مع الإنسان عمومًا في ضعفه وصراعه لمقاومة هذا الضعف، وفى قهره وإرادته الدافـعة لهذا القهر، وفى قيده وحريته التى تستميت في تحطيم هذا القـيد، وفى انسحاقه وتجمعه ونهوضـه لسحق هذا الانسحاق، وفي مـوته وحياته التـى هى انبعـاث من هذا الموت، والتـى تعفىَ علـى هذا الموت، وتخلق أبدًا الاخضرار والازدهار والاستمرار.

ثانيًا- الشـخصيـة المصرية: حيث يجـعل الكاتب وسيـلته -غالبًـا- إلى إبراز الروح الإنسـانيـة هى المادة المصرية، فـهـو فى أكـثر أعـمـاله يعـرض مشكلات مـصـرية، ويرسم شخصيات مصرية، ويسرد أحداثًا مصـرية، ويرصد تفصيلات مصرية، قد تكون بالغة الدقة صارخة المحلية، لكى ينفذ منها إلى القضايا الإنسـانية والشخصيات الإنسانية، أو إلى ما هو إنسانى على وجـه العموم. فـهو فى تجسـيمه للشـخصيـة المصرية لا ينعزل ولا يتـقوقع ولا ينغلق، وإنما ينطلق ويتفتح ويرتبط بالإنسان فى كل مكان.

ثالثا – العقيدة الاشتراكية: فكتابات يوسف إدريس تعبير صريح – بل صارخ – بأن صاحبها يؤمن بالاشتراكية ويدين بالالتزام، مما يـدفعه إلى الاهتمام بمعالجة مشكلة الطبقات الكادحة والانتصاف لها.

وانطلاقًا من الاشتراكية الملتزمة التى يدين بها الكاتب نراه يلح كثيرًا - بل ربما دائمًا - على تأكيد قيم العدالة والحرية والكرامة الإنسانية.

رابعا - النزعة التقدمية: فكتابات يوسف إدريس تنم عن إنسان يؤمن بحتمية التطور حتى فى القيم الأخلاقية، فلا ثبات عنده لشيء، ولا تجمد لأمر، ولا تحجر لقيمة، ومن هنا نراه يعالج كثيرًا من القيم المقررة بما يهز ثباتها، ويحاول أن يضعها في مكانها الطبيعى وبحجمها الذي ليس لها سواه من وجهة نظره، وبحكم نزعته التقدمية المؤمنة أشد الإيمان بالحركة الدائبة والتطور المستمر.

خامسا - المادة العلمية: فيوسف إدريس تنعكس على كثير من آثاره ثقافته العلمية - وبخاصة الطبية - ولذا نراه يقدم في عدد من أعماله مشاهد وتفصيلات ومعلومات غاية في الروعة، لأنها مستمدة من ثقافته العلمية الطبية أولا، ولأنها معروضة بطريقة فنية أدبية ثانيًا.

سادسا - الصبغة الجنسية: فيوسف إدريس كذلك يؤمن بما للجنس من فاعلية، بل من جبرية تشترك مع قوى أخرى فى توجيه الإنسان وتشكيل سلوكه، بل في إرغامه أحيانًا وجبره على بعض الأمور. ومن هنا نرى الكاتب كثيرًا ما تصبغ أعماله - وبخاصة القصصية - صبغة جنسية صارخة، حيث يتخذ من عنصر الجنس محورًا أساسيًا تدور حوله القصة، أو محركًا رئيسيًا تندفع به الشخصيات فيها. وكثيرًا أيضًا ما يكون ذلك لا بهدف التحليل والتعليل ورد المسببات إلى الأسباب، وإنما يكون بهدف الرمز أو الإسقاط أو رسم معادل موضوعى لما يريد الفنان أن يقول عن أمر بعيد كل البعد عن موضع الجنس.

ولهذا، وللإنصاف، يجب أن يكون مفهومًا أن يوسف إدريس لا يستخدم عنصر الجنس - برغم اتضاحه في قصصه - استخدامًا ساذجًا أو ترفيهيًا أو تجاريًا كما يفعل البعض. وإنما هو يستخدم عنصر الجنس استخدامًا علميا، حيث يوظفه إما لاستكمال تحليل نوازع النفس الإنسانية في موقف ما، وإما لرسم صورة قناعية صارخة فى مقام التعريض بصورة أخرى مشابهة تستحق أن يضرب المثل لها، أو يرمز إليها بصورة أكثر حدة وإثارة...

سابعًا - تعدد الأبعاد: فنحن نرى بوضوح أن يوسف إدريس بسبب ما تقدم متعدد الأبعاد في أعماله الفنية، فالقصة الواحدة من قصصه مثلاً يمكن أن تؤخذ على ظاهرها،

فتفهم باعتبارها تحكى بطريقة فنية حادثة محلية وقعت في قرية أو مدينة. وحكايتها قد جاءت بقصد الإمتاع الفنى أو الإثراء الوجدانى أو ما إلى ذلك...

كما يمكن أن تؤخذ القصة نفسها على أنها تجسيم لوضع عام أو خاص في بلدنا أو رمز له، وذلك بقصد التنبيه إلى هذا الوضع والدعوة إلى الإسهام في معالجته، انطلاقًا من الأخذ بالالتزام وتحمل المسئولية... على أنه يمكن أن تؤخذ القصة نفسها على أنها تحليل للنوازع الإنسانية واستبطان للأعماق البشرية عمومًا، وذلك بهدف الكشف عن عالم النفس والتعرف أكثر على حقيقة الإنسان.

وهكذا نرى أن كثيرًا من قصص يوسف إدريس يمكن أن تؤخذ على أنها «حدوتة» محلية بسيطة، ويمكن أن تؤخذ على أنها قذيفة نضالية مركبة، ويمكن أيضًا أن تؤخذ على أنها عملية تحليلية إنسانية هادئة متأملة...

ولكن الذى لا شك فيه أن كاتبًا واعيًا ملتزمًا مثل يوسف إدريس لا يمكن أن يقصد إلى «الحواديت»، بل لعله أيضًا لا يهتم بالتحليل والاستبطان لذات التحليل والاستبطان، وأغلب الظن أنه يقصد أول ما يقصد ما يتفق مع إنسانيته ومصريته وعقيدته وتقدميته والتزامه.

ويمكن أن نأخذ قصة «بيت من لحم» شاهدًا على ما تقدم من ملاحظات. وهى ببساطة وإيجاز - أرجو ألا يكون مخلا - تحكى حكاية أرملة فقيرة وبناتها الثلاث، وقد عشن وحيدات بعد موت رب الأسرة، في حجرة واحدة ضيقة، كان لا يدخل عليهن فيها من الرجال إلا ذلك المقرئ الكفيف الذى يأتى عصر كل يوم جمعة إلى حجرتهن ليرتل ما تيسر من القرآن.

واستمر الحال على هذا سنتين، ثم انقطع المقرئ لانتهاء مدة الاتفاق بينه وبين الأم. وتنبه الجميع فى الحجرة فجأة إلى أن شيئًا مهما وعظيما قد غاب. فالمقرئ كان برغم ذهولهن عنه وعن قراءته يمثل شيئًا فى حياتهن، وكانت عصاه لا تدق الباب وحده حين يأتى وإنما تدق كذلك أشياء أخرى، لم ينتبهن إليها إلا حين انقطع. ولذا استدعينه من جديد... ونظرًا لإدراكهن حاجتهن إليه بعد تلك الحادثة، نشأ بينهن سؤال، وهو: لماذا لا تتزوج إحداهن رجلاً يملأ الدار - أو الحجرة على الأصح - ويصون من فيها، وانتهى النقاش

بوجوب زواج الأم من المقرئ الضرير. وتزوجته بعد تمنع أمام البنات، وبعد عرض منها على البنات أن تتـزوجـه إحـداهن، وبعد رفـض منهن إيثـاراً ومراعـاة للسن وأمـلا فى أزواج أنسب...

وانضم المقرئ إلى الحجرة، وبرغم أن رزق من فيها زاد قليلاً، قد نشأت مشكلة، وهى كيف ينام الشـيخ، وكيف تتم المعاشـرة الزوجية بينه وبين أم البنات؟ ولكن الحل بدأ بتـحشم الشيخ والأم أولا بالليل، ومغادرة البنات للحـجرة بالنهار. ثم رويداً رويداً أحس الجميع بأن المسألة طبيعية، وذلك بحكم الألفة والعادة. وكون الشيخ زوجًا على سنة الله ورسوله.

وهكذا دبت فى الحجرة حياة ومرح بل وصـخب أحيانًا. وانزاح الصمت والجمود عن الجمـيع. حيث كانت الأحاديث تتـوالى بعد العشاء وتتنـاثر الفكاهات ويغنى الشيخ مقلداً عبد الوهاب حينًا وأم كلثوم حـينا آخر. وبعد هذا كانت الأم تأوى إلى الفراش مع الشيخ. وأما البنات فكن ينمن معًا مبعثرات متباعدات، يفهمن ويدركن، ولكن مسمرات في مراقدهن.

وكانت الأم تقضى نهارها تغسل في بيوت الأغنياء، كما كان الشيخ ينفق يومه يقرأ في بيـوت الفقـراء. ولـم يكن من عادته - أول الأمـر - أن يعود إلى الحـجرة ظهـراً ولكن حين أرهقه السهـر بعد الزواج، بدأ يعود ساعـة الظهر إلى البيت ليستـريح من ليل فائت، وليستعد لليل مقبل.

ومع تردده نهاراً في غـياب الأم وقعت الـواقعة وكـان سببـها - قبل عـمى الفاعل - سكوت المفعول به، ثم تكررت الواقـعة وتضاعفت المأساة مع الباقيـات، وكان وراء الواقعة المكررة والمأساة المضاعفة سكوت آثم مجـرم... ولنترك المؤلف يتحدث عن الشيخ والزوجة حين بدأت تعرف عدوانه الأول وإثم ابنتها الأولى معه:

«وذات مرة بعد ما شبعا من الليل وشبع الليل منهما، سـألها فجأة عما كان بها ساعة الظهر، ولماذا هى منطلقـة تتكلم الآن ومعتـصمة بالصـمت التـام ساعتهـا، ولماذا تضع الخاتم العزيز عـليه الآن، ولماذا لـم تكن تضـعه ساعـتهـا؟ كان من الممكن أن تنتـفض هالعة واقـفة صـارخة، كـان ممكنًا أن تجن، كان ممكنًا أن يقـتله أحـد، فليس لما يقوله إلا مـعنى واحد، مـا أغربه وأبشعه من معنى.

ولكن غصة خانقة حبست كل هذا، وحبست معه أنفاسها، سكنت، وهمها الأول أن تعرف الفاعلة، إنها متأكدة لأمر ما أنها الوسطى... ثم غرقت في حلالها الثانى ونسيت حلالها الأول - بناتها.

وعلى الإفطار كانت تماما - كما قدرت - الوسطى، فهى صامتة، وعلى الدوام ظلت صامتة.

والعشاء يجيء، والشيخ سعيد، ومستمتع ينكت ويغنى، ويضحك، ولا يشاركه إلا - الصغرى والكبرى فقط.

«وتتأمل الكبرى ذات يوم خاتم أمها في أصبعها وتبدى الإعجاب به، ويدق قلب الأم، وتزداد دقاته، وهى تطلب منها أن تضعه ليوم، لمجرد يوم واحد لا غير، وفي صمت تسحبه من إصبعها، وفي صمت تضعه الكبرى فى أصبعها المقابل.

وعلى العشاء التالى تصمت الكبرى وتأبى النطق. والكفيف الشاب يضحك ويغنى ويصخب. والصغرى فقط تشاركه.

ولكن الصغرى تصبح بالصبر والهم وقلة البخت أكبر. وتبدأ تسأل عن دورها في لعبة الخاتم. وفى صمت تنال الدور.

والخاتم بجوار المصباح. الصمت يحل فتصغى الآذان. وفى الصمت يتسلل الإصبع صاحب الدور ويضع الخاتم. وفى صمت أيضًا يطفأ المصباح. والظلام يعم. وفى الظلام تعمى العيون، ولا يبقى صاخبًا منكتا مغنيًا إلا الكفيف الشاب، فوراء صخبه وضجته تكمن رغبته. تكاد تجعله يثور على الصمت وينهال عليه تكسيراً.

إنه هو الآخر يريد أن يعرف، كان أول الأمر يقول لنفسه: إنها طبيعة المرأة التى تأبى البقاء على حالة واحدة... ولكن السؤال يباغته ذات عشاء: ماذا لو نطق الصمت؟ ماذا لو تكلم؟ مجرد التساؤل أوقف اللقمة في حلقه.. ومن لحظتها لاذ بالصمت تمامًا وأبى أن يغادره، بل هو الذى أصبح خائفًا أن يحدث المكروه ويخدش الصمت. ربما كلمة واحدة تفلت فينهار بناء الصمت كله، والويل له لو انهار بناء الصمت.. الصمت الإرادى هذه المرة، لا الفقر، لا القبح، لا الصبر، ولا اليأس سببه. إنما هو أعمق أنواع الصمت، فهو الصمت المتفق عليه أقوى أنواع الاتفاق، ذلك الذى يتم بلا اتفاق..

والمقرئ الكفيف الذى جاء معه بذلك الصمت، وبالصمت راح يؤكد لنفسه أن شريكته في الفراش على الدوام هى زوجته وحلاله وزلاله وحاملة خاتمه. تتصابى مرة أو تشيخ، تنعم أو تخشن، ترفع أو تسمن، هذا شأنها وحدها، بل هذا شأن المبصرين ومسئوليتهم وحدهم، هم الذين يملكون نعمة اليقين، إذ هم القادرون على التمييز، وأقصى ما يستطيعه هو أن يشك، وهو شك لا يمكن أن يصبح يقينًا إلا بنعمة البصر. وما دام محرومًا منه فسيظل محرومًا من اليقين، إذ هو أعمى، وليس على الأعمى حرج. أم على الأعمى حرج؟!».

فهذه القصة يمكن أن تفهم على أنها حكاية أسرة مصرية فقيرة فقدت العائل، وساقتها الظروف الاجتماعية القاسية إلى أن صارت كومة، بل بيتا من لحم طري شهي، ينهش فيه هذا الرجل الذى تزوج الأم، واستغل - برغم عجزه وعاهته - بيت اللحم كله لإرضاء شهواته.

ويمكن أن تفهم القصة على أنها تحليل للنفس الإنسانية وما ينتابها من انهزام أمام قوى جبرية كقوة الجنس، بحيث تخضع النفس لمتطلبات تلك القوة مسوغة خضوعها، ملتمسة لستره أو هى التعلات.

على أنه يمكن أن تفهم القصة على أنها تجسيم رمزي لما هو أكبر وأضخم وأخطر. وهو جريمة الصمت على الخطأ الكبير، والسكوت في مواجهة الجريمة البشعة، والتواطؤ بالتسليم حيال ما يمس العرض وما في درجته من كل المقدسات.

إن المؤلف يجعل الصامتين والساكتين على الباطل في مثل وضع هؤلاء البنات اللاتي تواطأن على أنفسهن فخسرن كل شيء. كما يجعل فارض الصمت والذل من نفس نوع هذا الأعمى الغائص فى الآثام إلى نخاعه، فهو مجرد حيوان لا يعرف إلا إرضاء شهواته وإشباع غرائزه.. وفيما سوى ذلك هو أعمى، بل يضيف إلى عماه تعاميًا عن مواجهة الحقيقة، بل يستند إلى عماه - وهذا أفحش - في تسويغ عدم مسئوليته أمام الحقيقة!.

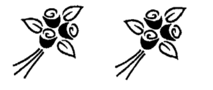
بقيت كلمة أحب أن أهمس بها للفنان المقتدر يوسف إدريس: ليتك يا صديقي تترك الأحاجي والألغاز في كل أعمالك، مهما كان ذلك بدافع التقية أو البحث عن شكل جديد.

فأنت ترتفع جداً حين تكتفي بالرمز القريب أو الإيحاء اللطيف وتترك لقارئك متعة الكشف بعد إعمال الذهن.. أما حين تتجاوز ذلك إلى الإلغاز والتعمية فإنك تبتعد عن قارئك كثيراً وتكاد تنفصل. وفرق بين الارتفاع والانفصال، وأنت سيد العارفين.

ثم ليتك يا صديقي تقترب - كما كنت قديمًا - من الواقع المصري، ولا تبعد عنه جريًا وراء الواقع الإنساني من خلال مادة مصرية فحسب.

وأخيرًا ليتك تخفف من حدة اللون الجنسى الذي يبدو صارخًا في كثير من أعمالك. فأنت مهما استخدمت عنصر الجنس استخدامًا علميًا، ففي كثير من الأحيان تجعل القارئ يحس أن عنصر الجنس يكاد يكون أبرز خيط النسيج القصصي عندك دون داع.

وأنت رجل متمكن ومتمرس وموهوب وغني الأدوات، فلا ضرورة لحدة لون الجنس عندك. ولك حبي وتقديري..




أمين يوسف غراب*

وآخر أعماله «الساعة تدق العاشرة»

هذه الرواية تمثل مرحلة النضج بالنسبة إلى فن الكاتب العصامى الراحل أمين يوسف غراب. وهي لذلك تعكس أبرز سمات قصصه، في الاتجاه والموضوع والأسلوب جميعًا.. ومن هنا يمكن أن يكون الحديث عنها ملخِّصًا لأدب كاتبنا المسهب، ومجمعًا لأطراف فنه المتعدد السمات.

فأمين يوسف غراب من أبرز كتاب القصص الواقعي التحليلي، ومن أشهر من عنوا بموضوعات العلاقة بين الرجل والمرأة، أو كما يقال بموضوعات الجنس.. وهو من أهم من حاولوا تحليل ما يكتنف تلك الموضوعات ويحركها من مشاعر وأحاسيس ودوافع نفسية بعيدة.. ثم هو من ألمع من اهتموا بوصف ما يرتبط بتلك الموضوعات من مواقف وأجواء وأحداث، فى كثير من التفصيل والتدقيق، كل ذلك لكى يقدم فنًا صادقًا، قد يضيف إلى متعة الفن وروعة الصدق، هدفًا إنسانيًا نبيلاً، هو الكشف عن الضعف الإنسانى، وإماطة اللثام عن وجه دوافع الإثم وحوافز الخطيئة!!

وقد قدم أمين يوسف غراب كثيراً من الأعمال القصصية، التى تنزع هذه النزعة وتؤثر تلك الموضوعات وتتخذ هذا الأسلوب وتقصد إلى هذا الهدف، وذلك على تفاوت فى حظ كل عمل من تلك العناصر بطبيعة الحال. فهو قد قدم - خلال أكثر من ربع قرن - أعمالاً قصصية شتى، بين قصص قصار وروايات طوال، ومعظمها يبرز في نسيجه الفنى هذه الخيوط السالفة الذكر، حتى لتكاد تخفى ما سواها من خيوط.. ولعل عناوين مجموعات قصصه وأسماء رواياته يوحى بذلك من أول وهلة، فللمؤلف «نساء فى الليل» و «نساء في حياتى» و «أرض الخطايا» و «شباب امرأة» و «الأبواب المغلقة» و «هذا النوع من النساء» و «يحدث في الليل فقط».. إلى غير ذلك من أعمال عديدة خلفها كاتبنا الخصب.

---

* نشر هذا المقال في مجلة المجلة عدد فبراير ١٩٧١.

وبرغم أن هذه الرواية الأخيرة تحمل عنوانًا لا يوحى بهـذه النزعة، وهو «الساعة تدق العاشرة» فإنها تسير فى نفس الطريق وتأخذ نفس الطابع، بل هى - كما قلت - تمثل مرحلة النضج لفن الكاتب الذى تتضح فيه تلك السمات التى سلف الحديث عنها.

فـهذه الرواية تحكى قـصـة صراع بين الفـضـيلة والرذيلة، بين الطهـارة والدنس، بين الرجل الذى يحاول أن يحتمى بالدين والخلق، والمرأة التى تستخدم أسلحة الإغراء وتنصب شراك الأنوثة.

فمحمد أفندى الشربينى يجد نفسه وحيدًا بعد موت والده المفتش العام للري بالوجه البحري، وبعد موت والدته في أثر الوالد، وعدم وجـود أقارب يسندون وحدته أو يخففون صدمته. كما يجد الفتى نفسه عاطلاً غير مؤهل، لأن المرض لازمه في طفولته وصباه وصدر شبابه، مما حمله على عـدم متابعة الدراسة، ووقف به عند مرحلة «سـاقط ابتدائية». ثم يجد صاحبنا نفسه بعد ذلك أدنى إلى الفـقر وأقرب إلى الحاجة، حيث لم يترك له والده إلا أثاث المنزل وعربة مستعملة، مما جعله يفكر جـادًا في تدبير مصدر للرزق.. وانتهى به التفكير إلى استخـدام العربة، بتسييـرها كعربة أجرة بين طنطا -موطنـه- وبعض القرى المجاورة. ولكن هذا الطريق جر عليه كثيرًا من المتاعب، كان في مقدمـتها الاختلاط بطبقة العاملين في ميدان السيارات، والاضطرار إلى الجلوس معهم في مقـهى بلدى كانت تديره امرأة لعوب ماكرة، هي في نفس الوقت شـقيقـة السائق الذي يعـمل على سيـارته. فقد كـانت هذه المرأة ترسم الخطط للإيقاع بالشربيني لكي تسـتولي على عربته، وكان هو - لتدينه وخـلقه وكريم نشأته - يبتعد عـنها ويصدها، وأخيرًا آثر أن يترك لهـا طنطا ويهاجر إلى القاهرة حيث سّير عربته «تاكسي» يقوده بنفسه..

وأحس الشربيني بقسوة العـمل وكثرة مشكلاته - وخاصة تلك التي تسببـها السيارة القديمة - فاقتنع بالـتخلص من سيارته والعمل كسائق عند بـعض الأسر في القاهرة.. وبعد لأي عمل عند سيد طيب وسيدة طيبـة، وأحس أنه سوف يستريح من التشرد الذي عانى منه الكثيـر، ولكنه فوجئ بعـد قليل بإنهاء خـدمته دون سـبب واضح أو تبرير مـقنع. ثم عرف أخيـرًا من بواب المنزل أن رب الأسرة خاف من وسـامته على بناته.. وبـعد عناء طويل وفق الشربيني إلى عـمل عند أسرة أخرى، ربهـا وكيل وزارة مهيـب أنيق، وسيدتها امـرأة كريمة

فـاضلة. فأحس بـالاطمئنان، لأن هذه الأسـرة لم تكن لهـا بنات يُخـاف عليـهن كالأسـرة السابقـة.. ولكن الشر جاء هذه المرة من ناحيـة أخرى، فقد كـانت في البيت خادمة جـميلة ذكية خبيـثة تسمى «كوثر». وقد فاجأت الشربيني ذات يوم وهو يصلح السيـارة في موقفها بالبيت، وراحت تستدرجه بجسدها تارة وحديثـها تارة، حتى استجاب لموعد ضربته له، كي يلتقـيا عند سور حديقـة الحيوان.. وبعد تردد شـديد، وبعد مغالبـة للنفس، ارتدى الشربيني أحسن ملابسه، وخرج قبيل الموعد المضـروب، وذهب إلى المكان المحدد، ووقف في انتظار كوثر. وفي الموعـد المضروب لم تأت الفتـاة، وإنما أقبلت سيارة الأسـرة يقودها سيـد البيت وبجانبـه زوجته. ومـا إن وقف أمام الشربيني المـبهوت حتـى رمى إليه بما يستـحق من أجر، وشـفع ذلك بكثيـر من السب والتـأنيب، على هذه الخيـانة الشنعـاء التى أراد بها أن يعـبث بحرمة البـيت.. وعرف الشربينى فيمـا بعد - من البستاني الذى يعـمل عند هذا السيد - أن رب البيت كـان يحب «كوثر» ويغار عليـها وأنه رأى فى السائـق الجديد من يمكن أن يكون منافسًا له في تلك الخادمة، فدبر هذه الحيلة معها لكي يبرر طرده أمام الزوجة الطيبة!

وبعد ستـة أشهر من الحرمـان والضنى، اهتدى الشربيني إلى عمـل عند أسرة أخرى ثرية مترفة، تسكن قصرًا بمصـر الجديدة، وكانت هذه الأسرة مكونة من سيدة وثلاث بنات، أما الأم فهى امرأة مترملة فوق الأربعين، ولكنها جمـيلة رائعة، وتبدو طيبة حنونة، واسمها «أنوار هانم»، وأمـا البنات فمـنهن اثنتان مطلـقتـان برغم أنهمـا فى عـمر الزهر، وهمـا لا تقيمان في القصر كثيرًا، ولا فى القاهرة كلـها، وإنما تعيشان أكثر الوقت في الضيعة، واسم إحداهما «مرفت»، واسم الأخرى «زهراء».. وأما البنت الثالثة فكانت أصغر الجميع وأرق الجميع، وكـانت لا تزال طالبة بمدرسة مصـر الجديدة الثانوية، وكان اسمـها «نفين». وهناك في القصر غير هؤلاء «عبد الحميد أفندى» مدير أعمال صاحبة القصر، ثم «فاطمة» الخادمة اللعوب، و «عم إسماعيل الجناينى» الرجل العجوز الطيب العارف ببواطن كثير من الأمور المتصلة بهذه الأسرة..

وبعد التـحاق الشربيني بـالعمل في هذا القصـر، طلبت سيدته ألا يبيت كل ليلة في منزله بالروضة، وأن يعـيش مع الجميع في القصـر، حتى يستطيع الذهاب بنفين كـل صباح إلى المدرسة دون أن يكلف نـفسه مشـقة التبكـير والقدوم من الروضـة.. وراحت بعد ذلك

تسبغ عليه من العطف والرعـاية والحنان في مسكنه ومأكله وكل شئونه، مـا يلفت النظر، وخاصة نظر فاطمة الخادمة، التى كانت تعرف من ألاعيب النساء وكيدهن الكثير!! وكانت فاطمة هـذه تطمع في الشربيني وتكثر من ملاحقته والتعـرض له، أما هو فقد كـان يصدها ويفر منها ما استطاع.

وتجاوزت السيدة أنوار حد الحنان والرعاية إلى مرحلة الإغراء، فقد استدعته مرة إلى مجلسها بالحديقة لتسأله عن بعض الشئون التافـهة، وبدت أمامه شبه عارية بحجة أنها تأخذ حمام شمس. ثم تتابع هذا الإغراء، والفـتى يصد وينأى. كل ذلك وفاطمة ترقب وتترصد، حتى تحولت المسألة إلى منافسة خفية بين السيدة والخادمة على السائق الشربيني.

وخلال ذلك كانت عاطفة الفتى تتجه بتقدير ثم حب إلى نيفين، تلك البنت الصغرى التى كان يوصلهـا يوميًا إلى المدرسة ويعود بهـا منها، والتى قام بتعليـمها قيـادة السيارة في طريق المطار، فـجذبته نحـوها بكثرة المخـالطة وبما كانت تتـحلى به من روح إنسـاني عذب وأدب رفيع جم وعطف ملائكي غامر.. ثم تأججـت تلك العاطفة حين أصاب نيفين مرض احتجزها مدة، وجعل عبد الحميد أفندي يبكى وهو يحدث الشربينى عنها..

وكان الشـربينى قد عـرف من «عم إسمـاعيل الجناينى» بعض أسـرار تلك الأسرة، وعجـز عن معرفة البـعض. عرف أن السيدة أرمـلة أحد البشوات، الذى كـان غنيًا ووزيرًا عـدة مرات، كـما عـرف أن هذا البـاشا قـد تزوج تلك السـيدة وهى مـطلقة، بعـد أن فتن بجمـالها وتمنى أن يحـصل عليهـا بأى ثمن، وأن الذى سعى في جـمع شملهـما هو عـبد الحمـيد أفندي الذي كان في الأصل كـاتب أنفار، فرقى بسـبب جهده في هذا الشـأن حتى أصبح مدير الأعمال، وصار الرجل الأول في القصر بعـد وفاة الباشا.. أما سر حياة الأسرة في هذا البذخ فلم يعرف، وأما سر طلاق البنتين وابتعادهما كثيرًا عن البيت والقاهرة كلها، فكذلك لم يكشف. وأما وضع عبد الحميد أفـندي بالضبط، وهل هو مجرد مدير أعمال أم شيء أكـثر؟ فـهـو أيضًا قـد بقي في طي الكتـمـان، ولـم يسـتطع الشربيـني استـدراج عم إسماعيل لإماطة اللثام عنه..

وواصلت «أنوار هانم» نصب شـراكـها حـول الشـربيني، حتـى اشتـرت له الملابس الفـاخرة والحلل الغـاليـة.. ثم طلبت إليـه أن يذهب بها إلى الهـرم ليـلا، وهناك في الظلام

صارحتـه بحبها. بل راودته عن نفسـه، فرفع يده دون أن يحس وصفعهـا..، ثم عاد بها إلى القصر، وهو موقن بالفصل من العمل، إن لـم يكن الليلة ففي الصباح على أكثر تقدير..

ولكن الصباح جاء ولم يفصل، بل طلبت إليه السيـدة أن يصحبها بالعربة إلى خارج القصـر لقضـاء بعض الشئـون.. وصارحـته بأنهـا لم تغضب لما حـدث، وسألته عـن سبب تباعده، وحين أخبرها أن يكره الحرام، عرضت عليه ما يذلل هذه العقبة، وهو زواجهما على سنة الله ورسوله.. ومـا لبثت أن صحـبته إلى منزل صـديقة لها تسـكن حي الدقي وتسمى «سيادات هانـم» ثم أحضرت شاهدين، وقدمت إليـه عقد زواج عرفي، وطلبت إليه التوقيع، فصار – فى زعمه – زوجًا شرعيًا.

وبعد ذلك جهزت بنفسها مسكنه المتواضع بالروضة، حتى يصلح عشًا لهذه الزوجية العجيبـة!! ثم أعلنت أنها سوف تسافر إلى الإسكندرية لمدة أسبـوع، كما أعلن الشربينى – بترتيـبهـا – أنه سيسـافر إلى بلده طنطا مـدة غياب «الـهانم». والتقى الصـياد والفـريسة فى مسكن الروضة طيلة الأسبوع. ورتبا بعد ذلك لقـاءاتهما كل يوم خلال فترات الضحى بعد ذهاب نيـفين إلى المدرسة، وفى الـليل بحجـة أن السـيدة تريد رؤية بعض الأفـلام أو زيارة بعض الصواحب.

وفجـأة، وبينما الشـربينى فى حجـرته ليلاً متـهالكًا مـهدمًا مكدودًا، اقـتحـمت عليه الحجرة فاطمة الخادمة، وراحت تسبه وتلعنه وتعلن أنها ستفضح أمره، فقد عرفت كل شيء عن علاقته بالسيدة «أنوار» وأهاجها صده لها وإقباله على سيدتها.. وعبثًا حاول أن يسكتها فلم تسكت إلا بعد أن استجاب لنزوتها التى جرته إلى اقتراف إثم جديد.

وفى ليلة أخرى فُتح عليـه الباب ليلاً، وإذا بنيفين، وقد جـاءت تستنجد به وتعلن أن «الهانم» قد قـررت إلحاقها بمدرسة «داخليـة» حين أحست بمنافستهـا في حب الشربيني، ثم كشفت نيفين عن بقية المستور من أمـر هذه الأسرة، فقالت: إن «أنوار» ليست أمها وإنما هي زوجة أبيـها. وأن هذا الأب هو عبـد الحميـد أفندى الذي تزوجتـه «أنوار» بعد وفاة البـاشا لتتستر وراءه وترتكب ما تشاء من موبقات. وقالت أيضًـا: إن ابنتيها طلقتا بسبب انحرافهما وانحراف الأم، وأنهما تعيشان في بيروت، حيث تديران مرقصًا يحمل اسم الأم «أنوار».

وهنا أيقن الشـربيني أنه قد تزوج امـرأة متزوجـة، وأنه مغـفل كبيـر قد استُدرج إلى

الحرام باسم الحلال، فقرر أن ينفصل عن هذه الأفعى فوراً وإن جاع.. وفي الصباح خرجت معه السيدة بالعربة، فأخبرها بكل ما عرف وطلب إليها أن تسلمه الورقة التى بينهما حالا، وهددها بفضح أمرها إن لم تفعل. فوافقت، على أن يكون تسليم الورقة في بيته ليلا.. ثم جاءت في الموعد المضروب، وقد وضعت الورقة في صدرها، ثم أصرت على أن يكون الفراق بعد لقاء جسدي أخير، حتى يحملا دائمًا ذكرى جميلة!! ووافق الشربيني مخافة حماقة هذه المرأة وخشية تنفيذ تهديداتها له بالفضيحة. وبرر هذا بأنه قد تلوث بعضه فلا بأس من تلوث آخر، وأنه قد اقترف إثمًا، فلا ضير من زيادة إثم جديد، وذلك في سبيل إنقاذ بقية روحه من التلوث، وبقية صحيفته من الآثام.. ورضخ لنزوة المرأة، وأخرجت الوثيقة وأحرقتها، وبينما هما لا يزالان فى الفراش عاريين، اقتحم عليهما المخدع البوليس مع عبد الحميد أفندي، ليثبت جريمة الخيانة الزوجية وحالة التلبس واقتيدا إلى قسم الشرطة، ثم زج بهما فى السجن.

وبعد ثلاثة أيام جاء عبد الحميد أفندي إلى الشربيني في سجنه باكيًا معتذراً، راجيًا منه الابتعاد عن نيفين اتقاء لشر الشرسة «أنوار هانم» التى تعلم أنها وراء نفور فحلها منها، وأنها هي المنافسة الحقيقية فيه.. فوعد الشربيني عبد الحميد أفندى بتنفيذ ما طلب، ثم خرج من السجن بعد تنازل الرجل عن حقه كزوج.. وذهب إلى بيته في الروضة يجر أقدام مجرم وأذيال دنس.. وفي حجرته تطلع إلى نفسه في المرآة وأخذ يصرخ، وأخذت الساعة تدق في برجها القديم فوق أحد أبنية الروضة، واختلط صراخه المجنون بدقات الساعة المشئومة، التي كانت دقاتها ترتبط دائمًا بكارثة أو حادثة غير سارة.. وفجأة سمع صوت شيء يسقط في حجرته ويرتطم بالأرض ويتحطم..

وهكذا نرى أن موضوع العلاقة بين الرجل والمرأة – أو موضوع الجنس – هو العنصر الأساسى في مادة الرواية. وقد سار الموضوع في مراحل مختلفة، تمثل كلها مطاردة المرأة للرجل أو تصديها له. فأولا طاردته صاحبة المقهى في طنطا، ثم طاردته كوثر الخادمة المنافسة، وأخيراً طاردته «أنوار هانم» حتى انتهت به إلى السجن والتحطم. كل هؤلاء بالإضافة إلى نيفين التى عرض له حبها أو تعرضت له بهذا الحب، فلعبت دوراً مهمًا فى دفعه إلى تلك النهاية، دون أن تدري.. وقد لا ينسى في هذه السلسلة الطويلة من النساء،

هؤلاء البنات الطيبات، اللائى كن سببًا في طرده من العمل عند والدهن لمجرد أنه فتى وسم وفيه «الطمعة»، وأن البنات جميلات «فائرات» كما تقول الرواية على لسان بعض الشخصيات..

وليس يخفى هذا التناول الواقعي، الذي يبدو أكثر ما يبدو في رسم التضاريس التي تحدد مجرى حياة البطل وترسم مستقبله وتحدد نهايته، فقد نشّأه المؤلف نشأة متدينة وجعله يفشل في دراسته بسبب مرضه، وصوّره وسيما، واختاره فقيرًا محتاجًا، ووضعه بكل تلك الجوانب في مواجهة ظروف قاهرة تناقض ما اتسم به البطل من صفات، بل من شأنها أن تدخل معها في عراك..

كذلك ليس يخفى هذا الأسلوب التحليلي الذي يتمثل أكثر ما يتمثل في سير العالم النفسي للشخصيات وبخاصة البطل. ويبدو ذلك بوضوح في هذا الصراع النفسي الذى أخذ أحيانًا شكل الحوار الداخلي الحاد، حيث يوشك البطل أن ينقسم، ويدور بين شطريه حوار درامي حاد، فعقله يرفض وقلبه يقبل، أو ضميره يأبى ورغبته تسعى، أو تدينه ينهى وظروفه تسوغ..

وقد رسم المؤلف كثيرًا من المواقف والأجواء، وقدم عديدًا من الصور التى تخدم فكرته وتعمق الإحساس بها، وتجعل تطور الأحداث مقنعًا فى الغالب، كما تجعل تصرف الشخصيات مسوغًا فى الأعم. وأهم ما في ذلك استخدام عنصر الإثارة الجنسية. وهنا يُذكر للكاتب بالثناء أنه لم يستخدم الإثارة الجنسية لمجرد ملء الرواية بالمغريات والمشهيات، وإنما استخدمها موظفا إياها في خدمة الرواية وتطور أحداثها ومسيرة أهم شخصياتها وهو البطل.. فالمؤلف حين يصف جسم كوثر فيجعله فاتنًا ويجعل الثوب ملتصقًا به ويتحدث عن بعض الثقوب في هذا الثوب، بحيث تنم عن أجزاء مثيرة، مثل منقار العصفور الذى قال المؤلف إنه كان يطل من ثقب في الصدر - أقول حين يفعل المؤلف ذلك لا يفعله إلا لكى يضع كل هذه المغريات في مواجهة الشربينى المتدين النافر من المغريات، وذلك حتى يسوغ ضعفه فيما بعد، ورضوخه لتوريط هذه الخادمة اللعوب.. وكذلك حين يتحدث المؤلف عن جسد أنوار هانم، ويصف بشرتها وقد عرت فخذها وأجزاء أخرى من لحمها، لا يفعل ذلك إلا لأن الموقف كان إغراء خالصًا للرجل الذى تنصب له الشراك لكى يقع

فريسة للإغـراء، ويسقط ضحية للمرأة الخـاطئة.. ومثل هذا يقال فى وصف فاطمـة وغيرها ممن وصف المؤلف أجسادهن وصفًا فيه ظلال الجنس..

ولأن المؤلف لا يريد الإثارة أساسًـا، ولا يقصدها لذاتها ابتـداء، نراه في المشاهد التى تمتلىء فـعلا بالجنس يؤثر الرمـز أو التلميح أو الإيماء الفنى النظـيف، مما يحول المشـهد إلى شيء مهذب غـير خارج عن الأدب ولا جارح للمشـاعر.. ومن ذلك مشهـد لقاء الشربيني بأنوار في مخـدعه بعـد زواجها منه زيفًـا. فقـد حدثنا المؤلف في هذا الموقف الحساس عن «كـوب الماء الذي يروي الظمأ»، وعن «الغـصن المحـمل بالثـمـار» وعن «الجسـد المثـقل بالكنوز» وعن «قطف العنقـود» و «أكل الفـاكهـة كلها» ومـا إلى ذلك مما ينقل الإحســاس بالمطلوب التعبير عنه دون خدش للحياء.

ومن ذلك أيضًا مـوقف تورط الشربيني مع الخادمـة فاطمة بعد أن هددته بفـضح أمره مع سيـدتها إن لم يستجب لنزوتهـا. فقد عبـر المؤلف عن ذلك الموقف الحساس أيضًـا بقوله على لسان البطل: «كانت الدوامة عميقـة الغور.. بحيث إنها جرفتنى.. ابتلعتنى.. رحت في الظلام أرى صورا مـجنونة.. مسعـورة.. كان القمـر قد تسلل في الليل من ثقـوب الأسلاك الضيقة، التي وضعت على النافذة لتمنع البعوض والذباب. وانطبع نور على الحائط في دائرة كبيـرة، دائرة كأنها مليئة بحبـات الماس. كانت هذه الدائرة تتبدى لنا في الظلام كأنهـا شاشة صغيـرة ترتسم عليها خـيالات فيلم داعر، يجب إعـدامه، حتى لا يراه أحد.. كـانت الصور تتداخل في جنون وتتشابك في هوس. كـانت تتبدى لعينى أحيانًا كخيـالات فرسان تتصارع في معـركة حـاميـة الوطيس، كخـيل لاهثة يكر ويفـر بها فـرسان مـجندون. وأحيانًـا كانت كوحوش ضـارية تفتك بالفريسة وتنهـش لحمها.. كان كـلانا يريد أن يكون هو الأقوى، هو الأعز.. لم تحتمل عيني الرؤية فـأغمضتها، أو لعلي فقأتها، لأني لم أعـد أرى شيئًا ولا حتى نفسي.. ظلت المعركة حتى الفجر.. في الصباح نهضت خزيان أجر أذيال الهزيمة..».

ومن مظاهر التوفـيق كذلك في هذه الرواية استـخدام الأوصاف الجانبـية استخـدامًا بنائيًـا، يدخل في صميم المـواقف، ويرمز إلى بعض السـمات، ويوحي ببـعض الإيحاءات. فمثـلا حين يتحدث «عم خليل» البستـاني عن بعض الشخصيـات الدخيلة في الأسرة، نراه يميل على بعض النبـاتات الضارة فـيجتـثهـا بالمقص.. وحين يكون حديثـه عن نيفين الفـتاة

البريئة الطيبة، نراه يميل إلى زهرة «الست المستحية» ملاطفًا حانيًا.. وأبرز ما فى هذا الجانب الوصفي الرامز، استخدام المؤلف للمرآة التي راح الشربيني ينظر إليها ويصرخ، ثم جعلها تسقط دون أن يصرح بأنها هي التي سقطت وتحطمت، ليجعل التصور جامعًا متشعبًا هائلا، بحيث يشمل المرآة والخيال الذي فيها والحقيقة التي تعكس الخيال، وهو الشربيني نفسه، بكل تاريخه وأخطائه ومبادئه وحياته جميعًا..

تلك أهم الجوانب المشرقة في الرواية. وهناك بعض الجوانب التى تؤخذ على هذا العمل، وكان من الممكن ألا تشوبه.. ومن هذه المآخذ: عدم تسويغ بعض الأحداث الرئيسية، بحيث جاءت في الرواية غير منطقية أو على الأقل غير مقنعة بالقدر الكافي.. ومن تلك الأحداث تحول محمد أفندي الشربيني من شاب ابن ذوات، إلى سائق عربة عند بعض الأسر، أو إلى خادم كما يسميه المؤلف في كثير من الأحيان، فالرواية تقدم هذا البطل أولا ابن أسرة غنية، حيث يعمل أبوه مفتشًا عامًا للري في الوجه البحري، وحيث تسكن أسرته قصرًا في طنطا، وحيث يعمل في هذا القصر كثير من الخدم.. ثم تقدمه الرواية ثانيًا. -وبسرعة- فقيرًا عاطلا ضائعًا وحيدًا محتاجًا سائقًا بل خادمًا. ولا يستغرق هذا التحول إلا سطورًا قليلة من الرواية، وهي على قلتها لا تقدم تسويغًا لهذا التحول العجيب السريع. فليس بمعقول أن شابًا كهذا، برغم مرضه الذي أقعده عن إتمام دراسته، وبرغم موت والده وأمه، يُترك هكذا دون أي سند أو مورد أو عمل، إلا أن يرتزق من عربة أبيه، ثم من عمله سائقًا.. فأين معاش الأب؟ أو أين مكافآته؟ وأين رؤساء أبيه أو زملاؤه إذا لم يوجد أقارب أو أرحام؟ ألم يكن المعقول أن يلحق هذا الشاب بعمل في تفتيش الري، حتى ولو كان عامل تليفون؟ أتتخلى كل الأطراف الرسمية وغير الرسمية هكذا عن الشاب ببساطة؟ ما أظن أن ذلك يحدث إلا على سبيل «التفصيل» الذى أراده المؤلف ليستدرج البطل إلى تلك النهاية «المرسومة»..

ومن المآخذ التى تتصل أيضًا بعدم تسويغ بعض الأحداث الرئيسية، تهالك كل النساء اللائى صادفهن الشربيني عليه، ورغبتهن فى الظفر به، من أول صاحبة المقهى في طنطا، إلى السيدة أنوار بمصر الجديدة، وبين هاتين كوثر المتآمرة، وفاطمة الطامعة، ونيفين العذراء الطيبة.. كل هذا برغم أن الشربيني - كما قدمه المؤلف - لا يملك من المواهب أو

المؤهلات إلا التدين والطيبة والوسامة والفقر.. حتى الثقافة التي جعله المؤلف يلم بشيء منها عن طريق الاطلاع الشخصي وهواية كتب الأدب، أراد المؤلف للبطل أن يخفيها عن الناس. فماذا إذن كان مؤهل الشربينى لكل هذه الجاذبية؟ إنه لم يكن ممتازاً ولا حتى عاديًا فى شيء قط. ولكن الكاتب شاء برغم ذلك أن يجعله مهوى قلوب النساء وموضع طمعهن وتهالكهن، إما حبًا وإما اشتهاء.. وذلك أيضًا «تفصيل» ملفق و «رسم» غير دقيق.

ثم من المآخذ التي توجه إلى الرواية كذلك سلبية البطل سلبية معيبة منفرة، لا تحمل على التعاطف معه كثيراً. فهو عاجز دائمًا عن مواجهة المشاكل، وهو كثير البكاء في كل أزمة، ثم هو متورط أخيراً ببلاهة، وواقع بسذاجة في الشباك التى حيكت له... ومهما كانت الظروف التي أحاطت به، فقد كان من الممكن أن يقاوم ويصمد ويحسن التصرف ويحفظ كرامته من أن تمتهن في سبيل أى شيء حتى ولو كان لقمة العيش، التي جعله المؤلف يهون كثيراً ويذل ويسف كثيراً بسببها..

ومرة أخرى، هذه الثقافة التى خلعها عليه المؤلف، لم يفد منها أية فائدة، اللهم إلا فيما يتعلق باستعراض مكايد النساء في التاريخ، ومقارنتها بمكايد البيئة التى تحيط به. ولست أدرِى لِمَ جعل المؤلف بطله هذا السلبي المتهافت البكاء المتورط يقرأ كثيراً من كتب الأدب، وخاصة أدب القصص؟ إن المفروض أن يفيد القارئ مما يقرأ، وأن تدخل ثقافته في تشكيل نوع تصرفاته وتوجيه سلوكه، الأمر الذى لم نجد له أثراً عند صاحبنا الشربيني..

وبعد، فلعل الكاتب الراحل كان في كثير من الأحيان يتأمل ذاته وهو يرسم شخصية بطله. ومن هنا جعله سليل أسرة كريمة، ثم جعله لم يتم تعليمه، وأخيراً جعله يكلف بالقراءة فى كتب الأدب وبخاصة أدب القصص.. وليت المؤلف لم يكتف بهذا القدر من استيحاء شخصيته هو، وليته جعل هذا البطل مثله أيضًا في صموده وإيجابيته ونجاحه وتغلبه على أقسى الظروف. إذن لحدد لحياة هذا البطل مسيرة أكرم ونهاية أفضل، فقد كان الكاتب رحمه الله – بعكس بطله – مثالا للبطل الإيجابى الناجح، فى رواية أتقن بناءها صانعها الأعظم.



- عبد الرحمن الداخل، صقر قريش.
- ابن هانئ الأندلسى، الشاعر الداعية القتيل.
- ابن دراج، شاعر العاطفة الأسرية والأصالة الأندلسية.
- ابن زيدون، الشاعر الوزير العاشق.
- المعتمد بن عباد، الشاعر الملك السجين.
- أمية ابن أبى الصلت الأندلسى، العبقرية العلمية والموهبة الأدبية.

عبد الرحمن الداخل*

صقر قريش

هو عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك، سليل الأمويين حكام الإمبراطورية الإسلامية العظيمة بعد عهد الراشدين، ومؤسس الدولة الأموية في الأندلس، بعد أن سقطت في المشرق دولة آبائه على أيدى العباسيين.

ولد عبد الرحمن في إحدى قرى دمشق سنة ١١٣هـ. ومات أبوه وتركه صغيرا، فكفله جده هشام، ونشأه تنشئة حسنة يبدو أن الفروسية والأدب كانا من أهم دعائمها.. ولما كان فى نحو العشرين من عمره، حلت النكبة ببني أمية وسقطت دولتهم، بعد هزيمة جيوش آخر أمرائهم مروان بن محمد في موقعة الزاب، أمام جيوش بني العباس.. وكان ما هو معروف من مطاردة العباسيين لبقايا خصومهم الأمويين والتنكيل بهم، فاضطر عبد الرحمن إلى التخفي هو وأهله وولده بإحدى القرى على شط الفرات حينا، ثم اكتشف العباسيون أمره، فأفلت من جنودهم وألقى بنفسه في النهر وعبره سابحًا حتى نجا من سيوفهم، ثم واصل رحلته حتى وصل إفريقيا، تمهيدًا لدخول الأندلس.

وفي هذه المغامرة الأولى التي أفلت فيها من قبضة مطارديه يقول عبد الرحمن:

«وإني لجالس يومًا في قرية على شط الفرات، فى ظلمة بيت تواريت فيه لرمد كان بي، وابني سليمان يلعب أمامي، إذ دخل الصبي فزعًا باكيًا فأهوى إلى حجري، فجعلت أدفعه لما كان بي، ويأبى إلا التعلق بي، هو دهش يقول ما يقول الصبيان عند الفزع.

فخرجت لأنظر، فإذا بالروع قد نزل بالقرية، ونظرت فإذا بالرايات السود (رايات العباسيين) عليها منحطة. وأخ لي حدث السن كان معي يشتد هاربًا، ويقول لي: «النجاة يا أخي، فهذه رايات المسوِّدة!» فضربت بيدي إلى دنانير تناولتها، ونجوت بنفسي والصبي

* نشر هذا المقال فى مجلة الهلال، عدد مارس ١٩٧٢.

أخي معي. وأعلمت أخواتي متجهي، وأمرتهن أن يُلحقني مولاى بدرًا. وخرجت فكمنت في موضع ناءٍ عن القرية، فما كان إلا ساعة حتى أقبلت الخيل فأحاطت بالدار فلم تجد أثرًا.

«ومضيت ولحقني بدر، فأتيت رجلا من معارفي بشط الفرات، وأمرته أن يبتاع لي دواب وما يصلح لسفري، فدل على عبدُ سوء كان له، فما راعنا إلا جلبة الخيل تحفزنا، فسبحت حاثًا لنفسى، وسبح أخى، فنادانا القوم من الشط: «ارجعا لا بأس عليكما». فلما قطعت نصف الفرات، قصر أخي، فالتفت إليه لأقوي من قلبه، وإذا هو قد أصغى إليهم وهم يخدعونه عن نفسه، فناديته: «نُقتل يا أخى، إليّ إليّ». وإذا هو قد اغتر بأمانهم وخشي الغرق، فاستعجل الانقلاب إليهم. وقطعت أنا الفرات.. ثم قدموا الصبي أخي الذي صار إليهم بالأمان، فضربوا عنقه، ومضوا برأسه وأنا أنظر إليه، فاحتملت فيه ثكلا ملأنى مخافة. ومضيت وجهتي أحسب أني طائر، فلجأت إلى غيضة فتواريت فيها حتى انقطع الطلب عني، ثم خرجت هاربًا أروم المغرب، حتى وصلت إلى إفريقية، وهناك لحق بي مولاي بدر».

وبعد نحو خمس سنوات من التخفي والسفر والتدبير والالتجاء إلى أخواله في قبيلة نفراوة بإفريقية، تسلل عبد الرحمن إلى الأندلس، ونزل بإقليم «إلبيرة»، بعد أن رست السفينة التي عبرت به من المغرب على ثغر المنكب في غرة ربيع الأول سنة ١٣٨هـ.

وجمع الموالين للأمويين، ثم نازل بمن معه من الجند يوسف الفهري والي الأندلس حينذاك، وخاتمة أربعة وعشرين واليا تتابعوا على حكم الأندلس فى الفترة التي أعقبت الفتح الإسلامى إلى قدوم عبد الرحمن، وهي فترة لا تكاد تبلغ نصف القرن، مما يدل على عدم الاستقرار واحتياج الحكم الإسلامي فى الأندلس إلى رجل من نوع جديد.

وقد قيّض الله للأندلس هذا الرجل، ممثلاً في عبد الرحمن الداخل، الذي هزم يوسف الفهري، وقضى نهائيًا على عهد القلق وعدم الاستقرار وتتابع الولاة، الذي بدأ من أعقاب إتمام فتح الأندلس على يد طارق بن زياد وموسى بن نصير سنة ٩٣هـ وانتهى بمقدم الداخل وقيامه بالأمر وتأسيسه لدولة بني أمية في الأندلس سنة ١٣٨هـ.

وكان عبد الرحمن في الخامسة والعشرين من عمره حين تولى أمر الأندلس. وكانت أمامه مشكلات بالغة التعقيد، تحتاج إلى خبرة سياسية وقدرة حربية وعقلية غير عادية، لكي

تنجو بالبلاد من أخطار الانقسام في الداخل، واحتمال الغزو من الخارج، ولكي تقيم لبني أمية في المغرب ما يعوضهم دولتهم التي فقدوها بالمشرق، وأخيرًا لكي تجعل من العاصمة الأندلسية قرطبة، مركزًا حضاريًا ينافس العاصمة العباسية بغداد.

ومن هنا عمل عبد الرحمن الداخل من أول يوم في إمارته - وطيلة مدة تلك الإمارة التي بلغت ثلاثة وثلاثين عامًا - في ميادين مختلفة، أهمها الميدان السياسي والميدان الحربي والميدان العمراني أو الحضاري.

وقد حاول في الميدان السياسي أن يوحد الأندلس، ويقضي على بقايا العنصرية التي عانت منها الأندلس من قبل، حيث كانت هناك منازعات بين المسلمين الوافدين من الجزيرة العربية وإخوانهم القادمين من إفريقيا، كما كانت هناك منافسات بين العرب العدنانيين الشماليين. وأشقائهم القحطانيين الجنوبيين، وكانت تلك المنازعات والمنافسات تهدد الوجود الإسلامي في الأندلس بخطر الانهيار.

وبذل عبد الرحمن الداخل في سبيل توحيد المجتمع الأندلسي جهودًا تستحق كل تقدير، فقضى على كل من تحدثه نفسه بشق عصا الوحدة، وقاوم الزعامات القبلية التي كانت تؤجج نار العنصرية، وأحدث توازنًا في ذلك المجتمع المولَّد المكون أساسًا من عناصر عربية، فقلل من شأن الأرستقراطية العربية، وضم إلى أعوانه عددًا من ذوي الأصول غير العربية.

وكان في سياسته على كثير من الصرامة والحزم والقسوة حين تقضي الضرورة، حتى لقد أوقع عقوبته بعدد من الأعوان والأقربين، كمولاه بدر، وكبعض أبناء أسرته. كل ذلك في سبيل تحقيق أهدافه وإنجاح سياسته.

أما في الميدان الحربي فقد صال وجال، فسير الجيوش وقاد الحملات للقضاء على الفتن الداخلية، ولتأمين الأندلس من القوى الأجنبية. فقد كان بعض الحكام أو الرؤساء يطمعون في الاستقلال ببعض أقاليم الأندلس، أو يحاولون الكيد للأمير الأموي وخلق المتاعب له والثورة عليه، كما كان مسيحيو الدويلات الإسبانية الشمالية التي بدأ تكوينها في أعقاب الفتح الإسلامي في أطراف شبه الجزيرة الأندلسية، يهددون دائمًا حدود الأندلس الإسلامية ويمثلون خطرًا يحتاج إلى قمع.. ثم كان الفرنج وراء جبال البرانس يهددون كذلك حدود الأندلس، ويدخلون أحيانًا أطرافًا في التآمر ضد أميرها.

ومن هنا كان عبد الرحمن الداخل دائم التحرك بجيوشه، مرة لإخماد حركة معادية في داخل الأندلس بها زعيم مناوئ. وتارة لتأمين حدود البلاد فى الشمال من خطر جيش إسباني متحفز، وأحيانًا لرد عدوان ينذر باجتياح الأندلس على يد ملك أوربى متحرش.

وقد استطاع الداخل أن يحقق أعظم الانتصارات على كل هؤلاء الخصوم. فقضت جيوشه على كل ثائر ومتمرد، وأمنت قواته حدود البلاد بإضعاف شوكة الدويلات الناشئة في الشمال لمقاومة الوجود الإسلامى في الأندلس. كذلك ألحق جنوده هزيمة منكرة بجيش الإمبراطور «شرلمان»، الذى حاول الاستيلاء على سَرَقُسْطَة في الشمال الشرقي للأندلس ولكنه فشل، وفي أثناء انسحابه انقض على جيشه في ممر «رونسفال» جند عبد الرحمن الداخل فقتلوا كثيراً من جنود «شرلمان»، وكان من بينهم القائد «رولان» الشهير.

وأما في الميدان العمراني والحضاري، فقد قام الداخل بكثير من الأعمال التي تستحق الإجلال، ومن تلك الأعمال: تأسيس مسجد قرطبة الجامع، الذي كان إنشاؤه إنشاء أول جامعة أندلسية، بالإضافة إلى قيمته الفنية المعمارية. ومن تلك الأعمال أيضًا إنشاء ضاحية الرصافة، التي كانت مقراً للإمارة بالشمال الغربي لقرطبة، ثم إنشاء سور للعاصمة الأندلسية قرطبة، وجلب أنواع من المزروعات المشرقية إلى الأندلس، وتجميل المدن بكثير من العمائر والمنشآت والحدائق ومظاهر الحضارة.

وكان من أهم جهود عبد الرحمن الحضارية: استقدام عدد من المغنيات والموسيقيات المشرقيات، وتأسيس دار لهن بالقصر الأميري، عرفت بدار المدَنيَّات، لأن هؤلاء الفنانات كن من المدينة التي اشتهرت حينذاك بفنون الموسيقى والغناء.

وكان عبد الرحمن -بعد ذلك- شاعرًا مجيداً وناثرًا بليغًا. وكان شعره - بصفة خاصة - يصوره بجوانبه المختلفة، كإنساني وكسياسي وكمحارب وكرجل حضارة وعمران.

فمن شعره الذي يصوره بإنسانيته التي تحس الاغتراب، وتحن إلى موطن النشأة، وتستشعر المشاركة الوجدانية مع الأشياء، قوله عن نخلة رآها بالرصافة:

تَبَدَّتْ لنا وسْط الرصافة نخلةٌ تناءتْ بأرض الغرب عن وطن النخلِ
فقلتُ شبيهى فى التغرُّبِ والنَّوى وطولِ التَّنائي عن بَنيَّ وعن أهلي

نشأتِ بأرض أنتِ فيها غريبةٌ | فمثلكِ في الإقصاء والمنتأى مثلي
سقتك غوادي المزن في المنتأى الذي | يسحّ ويستمري السِّماكَيْن بالوَبْلْ

ومن هذا الشعر الإنساني أيضًا، قول عبد الرحمن في حنينه إلى المشرق:

أيها الراكب الميمِّمُ أرضِي | أقْرِ مِنْ بعضيَ السلام لبعضي
إن جسمي كما تراه بأرضٍ | وفؤادي ومالكيه بأرض
قُدر البين بيننا فافترقنا | وطوى البينُ عن جفونيَ غُمضي
قد قضى الله بالبعاد علينا | فعسى باقترابنا سوف يقضي

ومن شعره الذي يصور جانبه السياسي الحربي، قوله وقد حضه بعض مرافقيه مرة على صيد غرانيق وقعت إلى جانب معكسره في إحدى حملاته الحربية:

دعني وصيد وقّع الغرانقِ[1]
فإن همي في اصطياد المارق
في نفق إن كان أو في حالق
إذا التظت هواجر الطرائق
كان لفاعي ظل بند خافق
غَنيتُ عن روض وقصر شاهق
بالقفر والإيطانِ في السرادق
فقل لمن نام على النمارق
إن العلا شُدت بهم طارق
فاركب إليها ثبج المضائق
أو لا، فأنت أرذل الخلائق

ومن شعره الذي يصوره كذلك كسياسي وكمحارب، قوله وقد بلغه أن بعض أعوانه يمنُّ عليه، ويزعم أنه لولاه لما صار عبد الرحمن إلى ما صار إليه من ملك ومجد:

---

(١) الغرانق: جمع غرنوق وهو طائر مائي، أو هو الكركي.

لا يُلْفَ ممتنٌ علينا قائلُ ... لولاي ما ملك الأنام الداخلُ

سَعدي وحزمي والمهنَّدُ والقنا ... ومقادر بَلَغَتْ وحائل حائل

إن الملوك مع الزمان كواكب ... نجم يطالعنا ونجم آفل

والحزم كل الحزم ألا يغفُلُوا ... أيروم تدبير البرية غافل؟!

ويقول قوم: سعده لا عقله ... خير السعادة ما حماها العاقل

أبني أمية قد جبرنا صدعَكُم ... بالغرب رغما والسعود قبائل

ما دام من نسلي إمام قائم ... فالملك فيكم ثابت متأصل

ومما يصور قصته فى كفاحه الطويل، وجهاده المرير وإحسانه إلى بني أمية، قوله وقد وفد عليه بعض أقربائه فنال عطاء لكنه استقله واستطال على الداخل بدالّة القرابة:

شَتَّان مَنْ قام ذا امتعاض ... مُذْ قال ما قال واضمحلا

ومَنْ غَدا مُصْلِتًا لعزم ... مجرداً للعداة نصلا

فجاب قفرا وشق بحراً ... ولم يكن في الأنام كَلاً

فشادَ ملكا وشاد عِزا ... ومنبرا للخطاب فصلا

وجَنَّدَ الجُندَ حين أودى ... ومَصَّر المِصْرَ حين أخلى

ثم دعا أهله جميعا ... حيث انتأوا أن هَلُمَّ أهلا

فجاء هذا طريد جوع ... شديدَ روعٍ يخاف قتلا

فنال أمنا ونال شِبْعًا ... ونال مالا ونال أهلا

ألم يكن حق ذا على ذا ... أعْظَمَ مِنْ منعم ومولى؟!

وإذا استعرضنا تلك النماذج التى بقيت من شعر الداخل، وجدناها فى موضوعاتها الرئيسية قسمة بين الحنين والفخر. أما الحنين فمصدره تعلق قلب الشاعر بوطنه الأول في المشرق. حيث ولد ونشأ وكانت لآبائه دولة كبيرة.

وأما الفخر فمصدره بطولة الشاعر وكفاحه ومغامراته وانتصاراته، فقد استطاع وهو شاب في الخامسة والعشرين أن يؤسس دولة عظيمة وأن يدخل التاريخ من أوسع الأبواب.

ومن هنا كان الداخل يتسم بالصدق، لأنه يعبر عن تجارب قد عاشها الشاعر وانفعل بها، حتى الفخر الذى من شأنه أن يكون مثقلاً بالمبالغات والأكاذيب، قد جاء من عبد الرحمن الداخل فخرًا محتملاً، لا تثقله مبالغات أو أكاذيب، لأنه يصور حقيقة الرجل ويعكس فعلا جوانب من سيرته.

ويلاحظ كذلك على شعر الداخل أنه يتسم - إلى جانب صدق التجارب - بفنية التعبير. وتتمثل تلك الفنية في طريقة الشاعر التى يتناول بها الموضوعات فهو حين يتحدث عن بعض الأشياء لا يصفها من الخارج، وإنما يتعمقها ويعيش معها، ويخلع عليها حياة ترتبط بحياته، ويبث فيها عواطف تشارك عواطفه. وقد رأينا مثلاً من ذلك في حديثه عن النخلة.

وهو فى طريقته الفنية يعتمد على الوجدان فى الموضوع الذى أساسه الوجدان، وعلى الإقناع في الموضوع الذى أساسه الفكر. وقد رأينا كيف اعتمد على الوجدان في حديثه عن النخلة وفى تحيته إلى أحبائه في المشرق. ولنتأمل أبياته في الرد على من كان يمنّ عليه من أعوانه، لنرى كيف اعتمد على الإقناع فيما أساسه الفكر، وكيف وضح مثلا أن سبب مجده ليس هو هذا الذى يمنّ عليه، وإنما هو السعد والسيف والرمح والقَدر وسنة الله في تحول الأحوال وتداول الحكام.

ثم يمضي الشاعر في الإقناع بفكرة كفاءته ومقدرته على صيانة الملك، فيبين أن قول آخرين بأن السعد وحده هو الذي وصله إلى ما وصل إليه - وليس العقل والتدبير - إنما هو قول باطل، يرد عليه ما كان من حمايته للملك، تلك الحماية التي لا تكون إلا بالعقل والحكمة والكفاءة.

وأما نثر الداخل فقد حفظت لنا المصادر القديمة نماذج منه، بعضها من لون الخطب، وبعضها من لون الرسائل، وبعضها من صنف المحاولات.. وتلك النماذج تقدمه لنا ناثرًا جيدا قوى السبك محكم العبارة مؤثرًا للتركيز شأنه فى ذلك شأن كبار الناثرين في العصر الأموي، قبل تأثر النثر العربي بالمؤثرات الأجنبية التي عرفت في العصر العباسى وبعده.

ومن أمثلة خطب الداخل، قوله لأصحابه يحثهم على القتال قبيل خوض المعركة الفاصلة ضد يوسف الفهري: «هذا اليوم هو أس ما يُبنى عليه، إما ذلُّ الدهر، وإما عز الدهر. فاصبروا ساعة فيما لا تشتهون، تربحوا بها بقية أعماركم فيما تشتهون».

ومن أمثلة رسائله، ما كتب به إلى خارج عليه يسمى سليمان الأعرابي، حيث قال له:

«أما بعد، فدعني من معاريض المعاذير، والتعسف عن جادة الطريق، لتمدن يدا إلى الطاعة، والاعتصام بحبل الجماعة، أو لأزْوِيَن(١) بنانها على رَضَف(٢) المعصية، نكالا بما قدمت يداك. وما الله بظلام للعبيد».

ومن أمثلة محاورات الداخل، ما دار بينه وبين جندي، حيث قال الجندي:

«يا ابن الخلائف الراشدين، والسادة الأكرمين، إليك فررت، وبك عذت، من زمن ظلوم، ودهر غشوم، قلَّلَ المال، وكثَّرَ العيال، وشعّث الحال، فصيّر إلى نداك المآل، وأنت وليّ الحمد والمجد، والمرجو للرفد».

فأجابه عبد الرحمن: «سمعنا مقالتك، وقضينا حاجتك، وأمرنا بعونك على دهرك، على كرهنا لسوء مقامك. فلا تعودَنَّ ولا سواك لمثله من إراقة ماء وجهك بتصريح المسألة والإلحاف في الطلبة. وإذا ألم بك خطب أو حَزَبك أمر، فارفعه إلينا في رقعة لا تعدوك، كيما نستر عليك خَلَّتك(٣)، ونكفَّ شمات العدو عنك، بعد رفعها إلى مالك وما لكنا - عز وجهه - بإخلاص الدعاء وصدق النية».

وهكذا تعددت مواهب هذا الفارس العربي، الأمير الفنان الإنسان، حتى انتزع إعجاب أبي جعفر المنصور الخليفة العباسي المشرقي الكبير، على الرغم مما كان بين العباسيين آل المنصور، والأمويين آل الداخل، من عداوة وصراع.

فقد قال المنصور يوميا لبعض جلسائه: «أخبروني مَنْ صقر قريش مِنَ الملوك؟ قالوا ذلك أمير المؤمنين، الذى راض الملوك، وسكن الزلازل، وأباد الأعداء، وحسم الأدواء. قال: ما قلتم شيئًا. قالوا: فمعاوية. قال: لا. قالوا: فعبد الملك بن مروان.. قال: ما قلتم شيئًا. قالوا: يا أمير المؤمنين فمن هو؟ قال: صقر قريش عبد الرحمن بن معاوية، الذى عبر البحر وقطع القفر، ودخل بلدًا أعجميًا منفردًا بنفسه، فمصَّر الأمصار وجَنَّد الأجناد ودون

---

(١) زوى الشيء: جمعه وقبضه.

(٢) الرضف: الحجارة المحماة.

(٣) الخلة الحاجة والفقر.

الدواوين، وأقام ملكًا عظيمًا بعد انقطاعه، بحسن تدبيره، وشدة شكيمته. إن معاوية نهض بمركب حمله عليه عمر وعثمان وذللا له صعبه، وعبد الملك ببيعة أُبرم عقدُها، وأميرُ المؤمنين بطلب عترته واجتماع شيعته.. وعبد الرحمن منفرد بنفسه، مؤيد برأيه، مستصحب لعزمه، وطد الخلافة بالأندلس، وافتتح الثغور، وقتل المارقين، وأذل الجبابرة الثائرين.. فقال الجميع: صدقت والله يا أمير المؤمنين».

وبعد، فتلك بعض ملامح الداخل العقلية والعملية، كما قدمها تاريخه في السياسة والحرب والأدب والحضارة.. أما ملامحه الجسدية، فقد ذكروا أنه كان مديد القامة، نحيف القوام، خفيف العارضين، بوجهه خال وبشعره حمرة، وكان ذا ضفيرتين. وقد فقد القدرة على الإبصار بإحدى عينيه، ربما بسبب هذا الرمد الذى أصابه قبل ارتحاله عن المشرق.

وكان يؤثر البياض ويعتم به، وقد نقش على خاتمه: «عبد الرحمن بقضاء الله راضٍ» و «بالله يثق عبد الرحمن وبه يعتصم».

وبْعدَ تلك الحياة الحافلة، توفي الأمير العظيم سنة ١٧٢هـ. رحمه الله وطيب ثراه..



ابن هانئ الأندلسي*

الشاعر الداعية القتيل

شاعر من كبار شعراء المغرب الإسلامى، ولد ونشأ بالأندلس، وعاش ومات في شمال إفريقيا، وعاصر ثلاثة من الخلفاء الكبار، هم عبد الرحمن الناصر، والحكم المستنصر في الأندلس. ثم المعز لدين الله الفاطمي في شمال إفريقيا.. كما عاصر الشاعر المشرقي الكبير أبا الطيب، وحاول أن يسير في اتجاهه الفني، حتى لقبه بعض مواطنيه «متنبي الأندلس».

كانت الفترة التي عاش خلالها ابن هانىء في الأندلس، من أعظم فترات الازدهار السياسى والانتصار العسكري والتقدم الفكري والرقي الفني لتلك البلاد في ظلال العهد الإسلامي...

كذلك كانت الفترة التي عاش خلالها ابن هانىء في شمال إفريقيا من أكثر فترات التحرك والصراع والتفاعل في مجالات العقيدة والفكر والسياسة والحرب...

ففي تلك الفترة كانت الدولة الفاطمية تكمل بناءها وتؤكد وجودها وتواجه بالأسلحة المختلفة مناهضيها، الذين كان العباسيون أهمهم في المشرق، والأمويون أهمهم في الأندلس... على أن الصراع على الميدان الأقرب، كان بين حكام الأندلس الأمويين وخصومهم الفاطميين، وذلك لتجاور القطرين قبل انتقال الفاطميين إلى مصر، ولارتباط الأندلس بالشمال الإفريقي بكثير من الوشائج منذ كان الفتح الإسلامى، بحيث لا تحتمل طبيعة الإقليميين وجود دولتين - مختلفتى المذهب والفكر والسياسة - فى حالة مواجهة...

ومن هنا نتصور ابن هانىء وقد عاش شطر حياته الأول في مناخ سياسي وفكري معين، ثم أمضى شطر حياته الثاني في مناخ آخر، يوشك أن يخالف المناخ الأول تمام المخالفة.

---

* نشر هذا المقال فى مجلة الهلال عدد إبريل سنة ١٩٧٢.

وشاعرنا هو أبو الحسن محمد بن هانىء الأزدي، يتصل نسبه من جهة أبيه بالمهلب بن أبي صفرة، وكان أبوه يستوطن أولا إحدى قرى شمال إفريقيا، ثم هاجر إلى الأندلس، حيث ولد له ابنه محمد بمدينة إشبيلية سنة ٣٢٦هـ (أو سنة ٣٢٠ على خلاف فى ذلك).

وكان الوالد شاعرًا ومشتغلا بالأدب، فنشأ الولد - بين إشبيلية وإلبيرة - نشأة أدبية شعرية. ولما استوى شاعرًا، اتصل بصاحب إشبيلية ونال مكانة عنده. غير أن مقامه بالأندلس لم يستمر، بل كان ما حمله على الهجرة إلى شمال إفريقيا، وهو ابن سبعة وعشرين عامًا. ذلك أنه كان - فيما يبدو - قد تعلق بالدعوة الفاطمية، وعُرِف ذلك عنه، ولعله قد صرح بشيء من ذلك في شعره. وكانت الدعوة الفاطمية مرفوضة من حكومة الأندلس الأموية، لأن تلك الدعوة تمثل خطرًا سياسيًا يهدد هذه الحكومة فكان في تعلق ابن هانىء بتلك الدعوة ثم في اتصاله بحاكم إشبيلية من قِبل الأمويين الأندلسيين، خطر لا على ابن هانىء وحده، وإنما على حاكم بلده أيضا. ومن هنا نَصَحَ هذا الحاكم ابن هانىء بمغادرة إشبيلية والأندلس جميعًا. فهاجر إلى عُدوة المغرب.

وقد تعود المؤرخون لحياة ابن هانىء أن يذكروا في سبب هجرته إلى الشمال الإفريقى وتركه للأندلس، أنه كان متهما بالفلسفة كثير الانهماك فى الملذات. وهذان السببان غير مقنعين، فالفلسفة لم تكن في أيام ابن هانىء تهمة توجب المطاردة، بل قد ثبت أن كثيرين من أهل الأندلس كانوا يشتغلون بها في تلك الآونة، التى عُرفت بحرية الفكر واحترام كل الاتجاهات والاهتمام بكل العلوم.

كذلك لم يكن الانهماك في الملذات مما يسبب إخراج أندلسى من بلده، فقد كان حبُّ الشرابِ والسماع والإقبال على المتع واللهو، مما يشيع بين الأندلسيين فى أكثر الأحايين. ولم يكن ابن هانىء بدعا بين مواطنيه فى ميله إلى الملذات، ولا فى الانهماك فيها..

لهذا كله يرجِّح أن تكون هجرته لسبب سياسى، وهو اتصاله بالدعوة الفاطمية. ولعل صلته مباشرة بالحكام والقواد الفاطميين بعد هجرته إلى شمال إفريقيا، ثم تمكنه من الفكرة الفاطمية، ومعرفته بمصطلحات الشيعة - كما يدل على ذلك شعره - مما يؤيد هذا التفسير لهجرة ابن هانىء من الأندلس[1].

---

(١) انظر: تبيين المعانى في شرح ديوان «ابن هانىء» للدكتور زاهد على صفحة ٢٠.

ومهما يكن من أمره، فقد اتصل ابن هانيء في شمال إفريقيا بالقائد جوهر الصقلي ومدحه، ثم اتصل ببعض الولاة ونال جوائزهم على أشعار قالها فيهم.. وأخيراً وصل خبره إلى المعز لدين الله الفاطمي، فطلب أن يراه، فتوجه ابن هانيء إلى لقائه، وكانت له فيه، أشعار قوبلت بالتقدير والإنعام.

وظل ابن هانيء شاعر المعز المفضل، وداعية دولته الأثير.. ولما توجه المعز إلى مصر شيعه ابن هانيء، ثم رجع إلى المغرب لأخذ عياله واللحاق بالخليفة. وفعلاً استعد الشاعر وتبع المعز، ولكنه لم يلحق به. وذلك أنه حين وصل إلى برقة انتهت حياته نهاية غامضة، فقيل: «إن شخصًا من أهلها استضافه، فأقام عنده أيامًا، ثم كانت عربدة عليه في مجلس أنس سببت موته». وقيل: «إنه خرج سكران من دار مضيفه فنام في الطريق وأصبح ميتا». وقيل: «إنه وجد في ساقية من سواقي برقة مخنوقًا بتكَّة سراويله».. وأغلب الظن أن ابن هانيء قد قتل قتلاً سياسيًا على يد بعض أنصار حكومة الأمويين الأندلسيين المناهضين للفاطميين[١].

وليس أدل على ذلك من هذا الغموض الشديد الذى يكتنف ميتة ابن هانيء أو قتله..

وعلى أية حال، قد كانت نهاية الشاعر سنة ٣٦٢هـ، بعد أن بلغ من العمر ستا وثلاثين سنة (أو اثنتين وأربعين على خلاف فى ذلك).

هذا، وقد كان في طبع ابن هانيء كثير من الحدة، وفى عقيدته كثير من القلق، وفى سلوكه كثير من الاستهتار.

أما شعره، فقد كان يسير في الاتجاه المحافظ الجديد، الذى كان على رأسه بالمشرق في تلك الفترة أبو الطيب المتنبى.. وكان ابن هانيء قد عَرف من قبل شعر البحتري وأبي تمام، كما درس بعناية شعر أبي الطيب وتعلق بمذهبه، ثم كانت موهبته الخاصة وملكته المميزة، فكان اختياره للاتجاه المحافظ الجديد أولا، ثم كان تميزه بسمات خاصة ثانيا.

ومن هنا لم يكن شعر ابن هانيء شعراً يحوُل فيه اللون الخاص، أو يعتمد فقط على الشاعرية التى تمدها القراءة ويعينها الاطلاع لكى تنتج نتاجًا كالذي قرىء. وإنما كان لشعر

(١) انظر: تبيين المعانى في شرح ديوان ابن هانىء للدكتور زاهد على صفحة ٢٢.

ابن هانىء هذا اللون المميز والطابع الخاص، الذى لا يعدو تحصيل صاحبه أن يكون كالذي ترشفه النحلة من الأزهار المختلفة، لتخرجه بعد ذلك شيئًا آخر، فيه طبيعة النحلة وعملها، إلى جانب طبيعة الرحيق وعنصره.

أما أهم تلك السمات الفنية الخاصة التى تميز شعر ابن هانىء - برغم سيره في اتجاه المتنبي وسابقيه من المحافظين المجددين - فيمكن تركيزها في سمتين اثنتين، هما: **الحدة الفنية، ثم المذهبية**. والسمة الأولى، وهي سمة الحدة، تتضح في شعر ابن هانىء، وتتمثل في مضمونه وشكله على السواء. فهو فنان حاد في فنه الشعري، صارخ في لونه الأدبي، وحدته تبدو في معانيه وصوره، وفي ألفاظه وتعابيره، بل في أوزانه وقوافيه.

أما الأفكار فيلاحظ أن ابن هانىء يتعمقها، ويبالغ أحيانًا فيها، ولا يهمه بعد ذلك أيقبلها العقل أم لا يقبلها، فهو يقول مثلا في سيفه:

لي صارم وهو شيعي كحامله ... يكاد يسبق كَرَّاتي إلى البطل

إذا المعز - معز الدين- سلطه ... لم يرتقب بالمنايا مدة الأجل

وهذه حدة مقبولة، بل جميلة، لأن الشاعر خفف منها فى البيت الأول بقوله عن سيفه «يكاد»، ثم بتلك الصورة الفنية التي تصور السيف يسابق صاحبه إلى العدو.. كما خفف منها في البيت الثانى أن الآجال غير معروفة، فكون السيف لا يرتقب مدة الأجل ليقضي على العدو يبدو شيئًا مقبولا بل جميلاً.

لكن ابن هانىء أحيانا يصل في حدته المتصلة بالأفكار إلى درجة لا يستسيغها العقل، وقد يمجها الذوق. ومن ذلك قوله في كرم بعض ممدوحيه:

مَنْ كان أول نطقه في مهده ... أن قال: أهلا، للعفاة ومرحبا

وقوله في أهمية آخر:

هو علة الدنيا ومن خُلقت له ... ولعلةٍ ما، كانت الأشياءُ

ثم قوله المعروف فى المعز:

ما شئتَ لا ما شاءت الأقدارُ ... فاحكم فأنت الواحد القهار

وليس من شك في أن الحدة تكون مقبولة حينما تكون عمقًا في الفكرة، أو حرارة في

الإحساس، أما حين تكون مبالغة متورمة، يرفضها الذوق، أو العقل، فإنها تأتي ساقطة ليس لها حظ من السمو الفني.. وقد تورط ابن هانىء في بعض هذه الأفكار غير الناجحة نتيجة لحدته التي كان لا يستطيع السيطرة عليها أحيانًا..

وابن هانىء حاد كذلك في صوره الشعرية، فهو يوسع رقعتها، ويبرز خطوطها، ويظهر ألوانها، ولا يعنيه بعد ذلك أجاءت الألوان صارخة أم هادئة، ولا يهمه أأتت الخطوط متناسقة أم متنافرة. فهو يقول مثلاً في تصوير أكول:

يا ليت شعرى إذا أوما إلى فمه ... أحلقه لهوات أم ميادينُ

كأنها وخبث الزاد يضرمها ... جهنمُ قذفت فيها الشياطين

تبارك الله ما أمضى أسنته ... كأنما كل فك منه طاحون

كأن بيت سلاح فيه مختزن ... مما أعدته للرسل الفراعين

كأنما الحمل المشوي في يده ... ذو النونِ في الماء لمَّا عَضَّه النون(١)

كأن في فكه أيتام أرملة ... أو باكيات عليهن التبَّابين(٢)

وهذا من جميل التصوير، لأن المقام يحتمل المبالغة، فهو مقام سخرية يصلح لها هذا التعبير «الكاريكاتيري».. غير أن ابن هانىء في مقام آخر يصل في حدته التصويرية إلى درجة تفسد الصورة. ومن ذلك قوله يصف وجها جميلاً، ويتحدث عن الخلد وما يجاوره من شَعر يسمى العذار:

وكأن صفحة خده وعِذارَه ... تفاحة رُميتْ لتقتل عقربا

فهنا قد أدَّت المبالغة - أو الحدة - في الصورة إلى ما يبعث على النفرة، حيث جعل الشاعر خد الجميل تفاحة وجعل شعر العذار عقربا، وصور التفاحة وقد قذف بها العقرب، وكأنه ليس عقرب شَعْر، وإنما هو عقرب حقيقي من تلك الحشرات المخيفة الكريهة، ما دام الأمر محتاجًا إلى الرمي والقذف والرجم.

---

(١) النون: هو الحوت، وذو النون هو سيدنا يونس الذى ابتلعه الحوت.

(٢) التبابين: جمع تبان، وهو السروال الصغير (المايوه).

وابن هانيء كذلك حاد في ألفاظه وعباراته، فهو يؤثرها فخمة ذات جرس عال ورنين واضح، وهو في كثير من الأحيان موفق في ذلك، كأن يكون المقام محتاجًا لعلو النبر وارتفاع الإيقاع، مثل قوله من قصيدة في جيش المعز:

رأيتُ بعيني فوق ما كنت أسمعُ	وقد راعني يوم من الحشر أروعُ
غداةَ كأن الأفقَ سُد بمثله	فعاد غروب الشمس من حديث تطلع
فلم أدْرِ إذْ سَلّمتْ كيف أشيع	ولم أدر إذ شيعتُ كيف أودع
وكيف أخوض الجيش والجيش لجة	واني بمن قاد الجيوش لمولع
وأين؟ ومالى بين ذا الجيش مسلك	ولا لجوادى في البسيطة موضع
ألا إنّ هذا حشد من لم يَذُقْ له	غرارَ الكرى جفنٌ ولا بات يهجع

على أنه فى أحيان أخرى تدفعه الحدة المؤثرة للفظ الفخم والرنين العالى إلى الصخب والقعقعة والإتيان بالغريب. ومن هذا قوله في حسناء أراد أن يصف كثرة حليها:

أصاخت فقالت: وَقْعُ أجرد شَيْظَم	وشامت فقالت: لمعُ أبيض مخْذَم(١)
وما ذُعرتْ إلا لجرس حليها	وما لمحت إلا بُرَى فى مُخَدّم(٢)

وقد عيب على ابن هانيء هذا اللون من الحدة فى الألفاظ والتعابير. وهو عيب من غير شك إذا جاء فى غير موضعه.. ومن الإنصاف أن يقال: إن هذا العيب ليس عامًا في شعر ابن هانيء، ولا في أكثره، حتى يُحكم به على فنه جملة.. ومن هنا كان أبو العلاء المعري غير دقيق الحكم، حين اعتبر شعر ابن هانيء شيئًا لا طائل تحته، وقال: «**ما أشبّهه إلا برحى تطحن قرونًا**» فالحق أولا أن أكثره فيه ميل حقيقة إلى اللفظة الفخمة وإلى العبارة الجزلة. وهذا لون من التعبير ومذهب من مذاهب الأداء، فكما يحب البعض الهمس والهدوء فى الأداء، يؤثر البعض الآخر الجهر وعلو النبرة في التعبير.

والحق ثانيًا أن حب أبي العلاء الشديد للمتنبي وشعره، هو الذي جعله يهجّن من

---

(١) أصاخت: أصغت: والشيظم من الخيل: الطويل الجسم، وشامت: تطلعت. والمخذم: السيف القاطع.

(٢) البرى: الخلاخل. المخذم: موضع الخلخال.

شعر ابن هانيء الأندلسي، الذي كان كثير من مواطنيه يقارنونه بأبي الطيب ويعتبرونه منافسًا له. وإلا فكيف يصدق حكم أبي العلاء على مثل قول شاعرنا:

فَتكاتُ طرفِك أم سيوف أبيكِ ... وكئوس خمر أم مراشف فيكِ؟

أجِلادُ مرهفة وفتك محاجرٍ ... ما أنت راحمة ولا أهلوكِ!

يا بنت ذى البُرد الطويل نجادُه ... أكذا يكون الحكم في ناديك؟

قد كان يدعونى خيالك طارقا ... حتى دعانى بالقنا داعيك

عيناك أم مغناك موعدنا وفى ... وادى الكرى ألقاك أم واديك

منعوك من سِنَةِ الكَرى وسَرَوْا فلو ... عثروا بطيف طارق ظنوك!

ودعوك نشوى ما سقوك مدامة ... لما تمايل عطفك اتهموك

وابن هانيء كذلك حاد فى موسيقى شعره، فهو يختار قصائده من البحور الكثيرة التفاعيل العالية النغم الجلية الموسيقى، ثم هو يؤثر القوافى الرنانة، ويصل أحيانا إلى اختيار روي غريب لم يؤلف من قبله. بل نستطيع أن نقول: إنه حاد في كم أبيات قصائده، فهو أميل إلى القصائد، وإلى المطولات بصفة خاصة..

هذه هي السمة الأولى من سمتيه البارزتين، وهي سمة الحدة، أما السمة الثانية، وهي المذهبية، فتبدو في كون ابن هانيء شاعرًا مذهبيًا لا يؤمن بالفن لذاته، وإنما يوظفه لتدعيم مذهب يميل إليه ويدعو له. فابن هانيء قد اتصل بالحركة الشيعية وهو في الأندلس، وكانت السبب في خروجه من بلده وهجرته إلى شمال إفريقيا. ثم إنه قد اتصل بزعماء الفاطميين اتصالا مباشرًا بعد هجرته، وعمل للدعوة الفاطمية، فكان من ألسنتها الناطقة ومن دعاتها أصحاب الصوت الجهير. ومن هنا كثرت في شعره مصطلحات الشيعة وأفكارهم، وبدت في نتاجه خطوط مذهبهم وروح دعوتهم، واشتمل أسلوبه كثيرًا على الحجاج والجدل والتعليل، في محاولة للإقناع، شأن أصحاب المذاهب.. وربما لا تخلو قصيدة من قصائده الكثيرة فى المعز من أمثلة على ذلك. فهو يقول مشيرًا إلى فكرة الإمامة:

إمامُ عدلٍ وفَي فى كل ناحية ... كما قضوا في الإمام العدل واشترطوا

ويقول مشيرًا إلى فكرة العصمة:

مؤيد باختيار الله يَصْحبهُ وليس فيما أراه الله من خلل

ويقول في فكرة ميراث آل البيت للحكم:

هو الوارث الأرض عَنَ والديْنِ أبِ مصطفى وأبِ مرتضى

ومثل هذه الأفكار الشيعية كثير في شعر ابن هانيء، قد استخرجها العلماء الذين عنوا بهذه الناحية في تراثه، مثل الدكتور زاهد علي، الذى شرح ديوان ابن هانيء وحققه وقدم له[١].

ولما كان ابن هانيء متفقًا مع المتنبي في حدة الطبع، وفى الأخذ بمذهبه في الفن الشعري، ولما كان معجبًا به ودارسًا له أيضًا، فقد وُجد في تراثه بعض آثار المتنبي، حتى عيب ذلك عليه وعُد من المآخذ التي وجهت إليه. ومن ذلك مثلاً قول ابن هانيء:

ألم يُبد سِر الحب أن من الضنا رقيبًا وان لم يهتك السر هاتك؟

فإن هذا المعنى قد سبق إليه المتنبي حين قال:

وإذا خامر الهوى قلبَ صب فعليه لكل عين دليلُ

ومنه أيضًا قول ابن هانيء:

إنَّ ذل العزيز أفظع مرأى بين عينيه من لقاء الحتوفِ

فهذا المعنى أيضًا قد سبق به المتنبي حين قال:

غَيْرَ أنَّ الفتى يلاقي المنايا كالحاتِ ولا يلاقي الهوانا

غير أن ذلك وما سبق من مآخذ، لا يغض من قيمة ابن هانيء، ولا يزحزحه عن الصف الأول بين شعراء الأندلس، فهو من غير شك شاعر ممتاز، يجمع إلى الأصالة الفنية والتمكن من أدوات الشعر، يحشد له غالبًا المعنى العميق واللفظ القوي والعبارة المحكمة والصورة الباهرة والموسيقى الرنانة، مع طول نفس ووفرة إنتاج.

---

(١) سمي الدكتور زاهد علي عمله باسم «تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانيء».

ابن دَرَّاج*

«شاعر العاطفة الأسرية والأصالة الأندلسية»

١ - اسمه:

الاسم الكامل لهذا الشاعر هو: أحمد بن محمد بن العاصى بن أحمد بن عيسى بن دراج. وكنيته أبو عمر، ولقبه القَسْطَلِّى، نسبة إلى بلده قسطلة. وقد اشتهر باسم: «ابن دراج القسطلى» وكثيراً ما يقال له: «القسطلى» دون ذكر أى اسم آخر.

أما «قَسْطَلة» التى يُنسب إليها الشاعر، والتى غلب اسمها عليه حتى اشتهر به فهى عند أكثر الباحثين قرية بغرب الأندلس، تدخل اليوم في حدود البرتغال، وتسمى الآن «Cacella» وتقع على ساحل المحيط الأطلسى بين الحدود الإسبانية ومدينة «Tavira». وهؤلاء الباحثون قد اعتمدوا على ما قاله الجغرافى القديم عبد المنعم الحميرى في كتابه «الروض المعطار» وعلى ما ذكره الإدريسى في كتابه «نزهة المشتاق»، حيث أفرد الأول مادة «لقسطلة دراج» وقال: إنها قرية في غرب الأندلس، كما أشار إليها الثانى بما يفيد أنها من قرى الغرب كذلك.

على أن بعض الباحثين يرى أن قسطلة التى ينسب إليها شاعرنا إنما هى قرية منتمية إلى ما كان يسمى: موسطة الأندلس، تقع قرب مدينة جَيّان. ويرجح محقق ديوان ابن دراج، وهو الزميل الدكتور محمود مكى أنها الآن البلدة الصغيرة التى من أعمال «Andujar»، وتبعد بنحو عشرين ميلاً إلى شمال جيان، واسم هذه القرية الآن هو: «Cazalilla».

وأنا أرجح أن قسطلة التى ينسب إليها شاعرنا إنما هى «Castellar de Santiste-

* ألقى هذا البحث محاضرة عامة في المعهد الإسبانى العربى بمدريد يوم ٧ ديسمبر سنة ١٩٧٦.

ban» التى هى من أقليم جيـان أيضًا، والتى تقـع في الشمـال الشرقـى منها.. وسـبب هذا الترجيح عندى هو أن أقـرب الأسمـاء إلى الاسم العربى القـديم هو اسم «Casttellar»، فـهو الاسم الوحـيـد من بين الأسمـاء الواردة، الذي يحـوى كل حـروف الاسم في شكله العربى، وإن كـانت هذه الحروف قد جـاءت بشكلها الإسبـانى. فإذا فخـمنا الصوت الذى يحتاج إلى تفخيم، وتركنا الإمالة، ونطقنا اللامين على عادة النطق العربى قلنا فى ... -Cas tellar قسطَلاَّر، ولم يبق إلا الحرف الأخير وهو الراء - أو ال R - التى يختم بها الاسم في شكله الإسبـانى، والذي يمكن أن يكون قد لحق باسم قسطلة لسبب ما، أو أن يكون من جملة الاسم قبل النطق العربى، وقد أغفله هذا النطق لسبب ما، ومهما يكن من أمر فالقول بأن اسم قسطلة هو أقـرب الأسماء إلى Casteh مما لا يحتاج إلى مـزيد عناء للتدليل عليه، فهو من غير شك أقرب من Cacella ومن "Cazalilla".

والفضل في توجيه القائلين بأن قسطلة التى منهـا شاعرنا إنما هى قسطلة إقليم جيان، يرجع إلى ابن سعـيد المغربى صـاحب «المغرب» و «رايات المبـرزين»، اللذين أوضح فيهـما هذه الحقيـقة.. ومعروف أن ابن سـعيد أعرف بهذا الإقليم من سـواه لأنه منه، ثم لأنه عرَف وعرَّف بمواطن ثـلاثة، يسمى كل منهـما باسم قسطلـة، على حين لم يعرف من قـالوا قديما بأنهـا قرية في الغـرب، إلا تلك القرية التى هى في الغـرب.. أما ابن سـعيـد فذكر قـسطلة الغـرب مثلهم، ثم ذكـر قسطلة التـى هى من إقليم جيـان، كمـا ذكر ثالثـة وهى قرية قـرب الجزيرة الخضراء، ينسب إليها شاعر «غير شاعرنا هو: يونس بن محمد القسطلى».

٢- عصره:

وعصـر هذا الشاعر يمتـد من سنة ٣٤٧هـ إلى سنة ٤٢١هـ (٩٥٨م إلى ١٠٣٠م) أي من أواخـر سنوات عبـد الرحمن الناصـر إلى أوائل سنوات عـصر الطوائف، مـرورًا بعهـد الحكم المستنصـر، ثم بعهد المنصور بن أبى عـامر وابنيه عبـد الملك وعبد الرحمن، ثـم بفترة «الفتنة المبيرة» التى ألمت بالأندلس وجعلتهـا مسرحًا لصراع مرير على السلطة، بين الأمويين وأنصارهم، والعـامريين ومواليـهم، والبربر وأعوانهم، إلى أن انتـهى الأمر بسقوط الخـلافة وتقسّم الأندلس بين ملوك الطوائف.

وقد كان لكل حقبة من تلك الحقب أثره في حياة ابن دراج وفى أدبه، فمولده ونشأته

كانا في فترة ازدهار الخلافة الأموية، أيام الناصر والمستنصر، حيث ازدهار الثقافة الأندلسية ووصول حضارة الأندلس إلى الذروة.. أما ولوج عالم الشعر وتألقه فيه فقد كان في فترة الحجابة، أيام المنصور بن أبى عامر، الذى حجب الخليفة الصغير هشامًا الثانى، وأصبح الحاكم الفعلى للأندلس، والذى اشتهر بتقريب الشعراء وتشجيعهم على تجويد الشعر، حتى لقد أنشأ لهم ديوانًا خاصًا تجرى فيه الأرزاق والرواتب عليهم حسب أقدارهم.. وأما معاناة شاعرنا وتمرسه بتجارب الحياة المريرة، فقد كانت في فترة الفتنة، حيث كان القلق والفزع والاضطرار إلى الارتحال، بحثا عن الأمن وطلبا للحماية، بل جريا وراء ما يفى بضرورات الأهل وواجبات الأسرة.. وأما اكتمال نضج شاعرنا واستواء خصائصه وبلوغه الذروة، فقد كان فيما أدرك من عصر الطوائف، حيث وجد من جديد بعض الحكام المقرِّبين للشعراء والمشجعين لتجويد الشعر. وفيما يلى تفصيل لهذا الإجمال:

٣- مولد الشاعر ونشأته:

ولد ابن دراج سنة ٤٣٧هـ (٩٥٨م) فى بيت ذى مكانة من بيوت قسطلة، هذه البلدة القريبة من جيان، والتى نسبت إلى الجد الأعلى للشاعر، فقيل لها «قسطلة دراج»، كما كان هذا الجد وبنوه الذين ينتمى إليهم شاعرنا يتداولون رياسة هذه البلدة، كما يدلنا على ذلك ابن سعيد في كتابه «المغرب».

وأسرة ابن دراج ذات أصول بربرية قديمة تنتمى إلى صنهاجة، وكانت -فيما يبدو- ضمن البربر الذين دخلوا الأندلس في جملة من دخلوا مع طارق بن زياد سنة ٩٢هـ (٧١١م). ثم اندمجت هذه الأسرة البربرية الأصل فى البيئة الأندلسية متحدة مع العناصر البشرية الأخرى التى كونت المجتمع الأندلسى، حتى أصبحت آخر الأمر أندلسية تمامًا، ولا يكاد يربطها بأصلها البربرى إلا هذا النسب المحفوظ، شأنها فى ذلك شأن كل العناصر البربرية التى دخلت الأندلس فى تاريخ مبكر ولذا لا نرى في شعر ابن دراج ما يشير إلى أصله البربرى، بل على العكس من ذلك نراه يهاجم بعض زعماء البربر، على حين يشيد في شعره بخصومهم.. وفي الحالات الاستثنائية التى يتجه فيها إلى بعض الحكام ذوى الأصول البربرية مثل بنى حمود، لا نجد في شعره ما يوحى بأى انتماء إليهم أو التفات لأصلهم، فكل مدحه لهم مدح عام كالذى يقال عن أى قواد أو أى ساسة.. ولهذا كله يعتبر

ابن دراج منذ البداية أندلسيًا، وحق لابن حزم والشقندى أن يفاخرا به كأندلسى، وأن يلزما أهل المغرب الحجة فى أن بلادهم لم تنجب شاعراً فى مثل نبوغه، هذا مع علم المفاخرَيْن بابن دراج، بأصوله الصنهاجية القديمة، لانهما يدركان أن آثار هذه الأصول قد تلاشت أخيراً من شخصية الشاعر، وأصبح أندلسيًا تمامًا بل أصبح من أكبر مفاخر الأندلسيين حتى على المغاربة أنفسهم.

ولا يُعرف شيء محدد عن نشأة ابن دراج الأولى، إذ لم يتعرض لها من ترجموا له قديمًا من الأندلسيين والمشارقة. غير أننا نستطيع أن نستنتج من شعره ومما نعرف من منزلة أسرته وطبيعة فترة نشأته، أنه نشأ نشأة أقرب إلى الكفاية والرغد والرفعة، وتزود منذ البداية بثقافة أدبية ولغوية وتاريخية موفورة، وأنه اهتم بنوع خاص بأشعار الجاهليين والإسلاميين، وفتن بنوع أخص بالشعر المحافظ الجديد الذى وصل إلى قمته فى القرن الرابع الهجرى، حيث انتهت زعامته في المشرق إلى الشاعر الجهير أبى الطيب المتنبى، وفى المغرب إلى الشاعر المجلجل ابن هانىء الأندلسى.. ومن المؤكد أن ابن دراج قد أطال النظر في شعر هذين الشاعرين الكبيرين.. وقد ساعد على هذا التصور ما نعرف من منزلة أسرته التى سميت البلدة باسم كبيرها دراج، ثم ما نراه من آثار تلك الثقافة الأدبية واللغوية والتاريخية في شعر ابن دراج، وما نعلمه من ازدهار الدراسات اللغوية والأدبية والتاريخية بالأندلس في فترة التكوين الثقافى له، ومن الاهتمام بأشعار الجاهليين والإسلاميين والإقبال الشديد على الاتجاه الشعرى المحافظ الجديد في تلك الفترة.. فنحن نعرف أن فترة التكوين الثقافى لشاعرنا، هى الفترة التى جنت ثمار قدوم «أبى على القالى» على الأندلس ونقله إليها مجموعة ضخمة من دواوين الشعراء المشارقة الجاهليين والإسلاميين، بالإضافة إلى كثير من كتب اللغة والأخبار.. كذلك نعرف أن فترة التكوين الثقافى لشاعرنا هى الفترة التى هضمت وتمثلت آثار أبى تمام والبحترى التى أدخلها بعض نقلة آداب المشرق مثل أبى اليسر الرياضى.. كذلك نعرف أن ديوان المتنبى دخل الأندلس على عهد الخلافة وكان من عمد الثقافة الشعرية فى فترة تكوين شاعرنا. وكان قد أدخل هذا الديوان إلى الأندلس زكريا ابن الأشج.. هذا من ناحية المؤشرات المعينة على التصور الثقافى الأدبى لشاعرنا خلال فترة تكوينه.. أما المؤشرات التى يمكن أن تعين على التصور الثقافى اللغوى والتاريخى فحسبنا

أن نذكر منهـا أن فترة الخلافـة التى كانت فتـرة تثقف الشاعـر قد شهدت تألق عـالم لغوى كالزبيدى، وعرفت مؤرخين كالرازى وابن القوطية وابن عبد البر والخشنى..

ولا يمكن أن نغـفل ما كان لجـيان - التى تـتبعـها بلدة الشـاعر - من مكانة فـي عالم الأدب، فهى بلد الشاعر يحيى الغزال الذى تألق قبل فترة الخلافة أيام عبد الرحمن الأوسط. وهى بلد ابن فرج صاحب كـتاب «الحدائق» الذى ألفه للحكم المستنصـر وعارض به كتاب «الزهرة» للأصبهانى ابن داود.

وهكذا نستطيع أن نتصور ابن دراج قد تثقف في إقليم جـيان، وفى تلك البيئة الأدبية الخصبـة، وأفاد من معطيات عـصره وبيئتـه المزدهرة بالأدب واللغة والتاريخ، والمحتـفية فى المجال الشعرى بالاتجاه المحافظ الجديد.

كمـا نستطيع أن نـتصور أن مـوهبة الشـاعر قـد تفتـحت وهو فى تلك المرحلة، وأنه مارس قرض الشعـر، حتى أحس بالتمكن من فنه. وهنا تطلعت آماله إلى العاصـمة قرطبة، التى كان صاحب السـلطان فيها وفى الأندلس جمـيعًا هو المنصور ابن أبى عـامر، الحاجب المشهور، الذي كـان معروفًا بتـقريبه للشعـراء، وانشائه ديوانا لهم، واتخاذهم ألسنة لتـأكيد سلطانه وتسجيل أمجاده والإشادة بانتصاراته.

٤- اتصاله بالعامريين ثم تألقه في فترة الحجابة:

وأول ما يذكـره المؤرخون من أخـبار حـياة ابن دراج صلتـه بالمنصور، وقـدومه على قرطبة ليبدأ بها عهد التـألق سنة ١٨٢، وله من العمر ٣٥ سنة.. وقد استطاع هذا الشاعر أن يلقى الحاجب، وأن ينشده قصيدة هائية بدأها بالغزل قائلا:

أضـاء لهـا فـجـرُ النُّهـى فَنَهـاها ... عـن الدَّنِـفِ المُضْنى بحَـرِّ هـواها

وضللهـا صـبحٌ جـلا ليلةَ الدجى ... وقـد كـان يهـديهـا إلىَ دجـاها

وبعد الغزل التـمهيدى، ووصف الرحلة إلى الممـدوح، وفراق الأهل من أجله، انتقل إلى الغرض الأساسى هو مدح المنصور الذى قال فيه:

فحطَّتْ بمغنى الجود والمجـد رحلَها ... وألقـتْ بربيـع المكـرمات عصـاها

لَدَى ملكٍ إحدى لواحـظ طرفـه ... بِعـينِ الرضا حَسْبُ المُنىَ وكفـاها

هو الحاجب المنصور والملك الذى ... سعى فتعالى جَدُّه فتناهى
سليل الملوك الصيد من سَرْوِ حمير ... تَوسَّطَ فى الأحساب سمكَ ذراها
لُبابُ معاليها وإنسانُ عينها ... وبدرُ دياجيها وشمسُ ضُحاها
مَعظَّمُها منصورُها وجَوادُها ... وفارسُها يوم الوَغى وفتاها
ووارثُ ملكٍ أثَّلتْهُ ملوكُها ... وجامعُ شملىْ مجدِها وعُلاها
نماه لقودِ الخيل «تُبَّع» فخرِها ... وأورثه سَبْىَ الملوك «سباها»
ذوُو الملكِ والتيجانِ والغررِ التى ... جديرٌ بها التيجانُ أن تتباهى

وقد كان وصول ابن دراج إلى مجلس المنصور، وإنشاده إياه هذه القصيدة مبعث حسد له ومثار تشكيك فيه وتآمر عليه. فقد خاف كثيرون ممن حول المنصور من شعراء وأدباء، أن يؤثر هذا الفتى الوافد من قسطلة على مكانتهم، واستكثروا عليه أن يشاركهم منزلتهم فى ديوان الشعراء، ومن هنا اتهموه بالسرقة الشعرية وانتحال شعر غيره، ولغطوا بذلك عند المنصور، وكان من نتائج ذلك أن استحضره المنصور ليختبره - على طريقته إذ ذاك حين كان يشك في عالم أو أديب - واقترح عليه بعض الموضوعات، وطلب إليه أن يقول فيها شعرًا، فقال ابن دراج شعرًا مرتجلاً فيما اقترح عليه القول فيه. وبهذا زالت تهمة السرقة وسقط ادعاء الانتحال. ووصله المنصور بمائة دينار، وأثبته في جملة شعرائه وأجرى عليه الرزق.

ولم يفت الشاعرَ الذكيَّ أن يؤكد شاعريته بما هو أكثر من ذلك، ليقضى قضاء تامًا على مزاعم الحاسدين، وليثبت تفوقه بين الشعراء أجمعين، وكأنه كان يحس أن ما سيقوله ارتجالا، سيأتى دون الدرجة الفنية التى يُحبُّ أن يعرف بها. ولذا كان قد أعد لهذا اللقاء قصيدة جديدة، أنشدها للمنصور بعد أن اجتاز الامتحان العسير. وفى هذه القصيدة البائية يقول:

حسبى رضاك من الدهر الذي عتبا ... وعطف نعماك للحظ الذى انقلبا
يا مالكا أصبحتْ كفى وما ملكتْ ... ومهجتى وحياتى بعضَ ما وهبا

ثم يمضى في هذه النجوى إلى أن ينتقل إلى ذكر محنة الاتهام الباطل فيقول:

ودَسَّسوا لىَ فى مَثْنىَ حبائلهم ... شنعاءَ بِتُّ بها حرَّان مكتئبا

حتى هززتَ، فلا زَنْد القريض كبا ... فيما لدى ولا سيف البديه نبا

وأشرقتْ شاهداتُ الحق تنشر لِى ... نوراً غدتْ فيه أقوال الوشاة هبا

هيهات أعجزَ أهلَ الأرض أن يجدوا ... للدر غيرَ عُبابِ البحرِ منتَسبا

وحاش للوَرْدِ أن يُعزَى إلى رَمَضٍ ... وأن يكون له غيرُ الربيع أبا

إلى أن يقول في قدَم الحاسدين لكبار الشعراء، وفى بيان تنوع قدراته الأدبية:

ولستُ أولَ منْ أعيتْ بدائعُه ... فاستدعت القولَ ممن ظَنَّ أو حسبا

إن امرأ القيس في بعض لَمُتهمٌ ... وفى يديه لواءُ الشعرِ «إن ركبا»

والشعر قد أسر الأعشى وقيده ... دهراً، وقد قيل: «والأعشي إذا شربا»

وكيف أظما - وبحرى زاخرٌ فطنًا ... إلى خيال من الضَّحضاح قد نضبا

فإن نأى الشكُّ عنى، أو فيها أنذا ... مَهَيَّأ لجلىّ الخير مرتقبا

عبدٌ لنعماك فى كفيه فجرُ هُدًى ... سارٍ لمدحك يجلو الشك والريبا

إن شئتَ أملى بديعَ الشعر أو كتبا ... أو شئت خاطب بالمنثور أو خطبا

كروضة الحَزْنِ، أهدَى الوشى منظرُها ... والماءَ والزهرَ والأنوارَ والعُشُبا

وهكذا تأكدت منزلة الشاعر في بلاط المنصور، فلم يكن في ديوان الشعراء فحسب، بل ما لبث أن ضُمَّ إلى ديوان الإنشاء، لتمكنه من صناعة النثر إلى تمكنه من صناعة الشعر.. وما زال ابن دراج يصعد حتى أصبح من كبار شعراء المنصور، إن لم يكن أكبرهم أجمعين. وظل يعمل فى خدمته شاعراً يسجل الانتصارات، ويصور كبار الأحداث، وناثراً يجيد ما يطلب إليه تحريره في ديوان الإنشاء، بل كان يصاحبه في بعض غزواته ليعايش تجارب النصر على الطبيعة، وليصور المعارك من واقع الميدان. ومن هنا توثقت العلاقة بينه وبين أميره، وأصبحت تتجاوز علاقة شاعر مؤمل فى ممدوح كريم، بل صارت علاقة أساسها الإعجاب الملهم والتقدير المُوحِي. حتى لقد حفظ لنا ديوان ابن دراج اثنين وثلاثين عملا شعريًا في المنصور، ما بين قصيدة وقطعة، وحتى لزم ابن دراج أميره إلى آخر حياة هذا الأمير الذى توفى سنة ٣٩٢ هـ (١٠٠٢م).

وبعد موت المنصور استمر ابن دراج يعمل في خدمة الحاجب الجديد عبد الملك بن أبى عامر الملقب بالمظفر، وظل يسجل انتصاراته ويصور كبار الأحداث فى عهده، إلى أن مات هذا الحاجب وخلفه أخوه عبد الرحمن، فقال شاعرنا قصيدة يرثى بها الحاجب الراحل ويعزى الحاجب الجديد ويهنئه بالولاية.. ثم تنقطع صلة الشاعر - أو يسكت شعره - عن العامريين، لأن هذا الحاجب الجديد يرتكب حماقة محاولة أخذ البيعة له، ليكون خليفة لا حاجبًا، وتقوم الثورة ضده في قرطبة، ويبدأ بذلك عهد «الفتنة المبيرة»، التى يعانى ابن دراج بعض متاعبها في قرطبة ثم يضطر معها إلى مغادرة العاصمة الأندلسية، والبحث عن الأمن والحمى وما يعول الأسرة. وبهذا تبدأ مرحلة جديدة من حياة ابن دراج، هى: مرحلة الارتحال والتنقل والضياع، بعد استقرار في ظل العامريين دام نحو ١٧ سنة (من ٣٨٢هـ إلى ٣٩٩هـ).

٥- فى محنة الفتنة:

قصد ابن دراج أول عهد الفتنة أن يرتبط بالثائر الأموى الذى أسقط الحاجب العامرى الطامع، فقال قصيدة في محمد بن هشام بن عبد الجبار الملقب بالمهدى يبدو أنها لم تفده، وهى القصيدة الوحيدة التى قالها فى هذا الأموى والتى مطلعها:

قل للخلافة قد بلغتِ مناكِ ورأيتِ ما قرتْ به عيناكِ

إلى أن يقول:

وأنا الشريد وظلُّ عزك موئلى وأنا الأسيروفى يديك فكاكى

أدبٌ أضاء المشرقين وتحته حظٌ يئن إليك أنَّةَ شاك

وحين يُقتل هذا الأموى الثائر، ويستولى على الأمر أموى آخر هو سليمان ابن الحكم الملقب بالمستعين، توجه إليه الشاعر قاصدا الارتباط به. ويحفظ لنا ديوان شاعرنا ثلاث قصائد في هذا الخليفة الأموى الجديد، كما يحفظ لنا كذلك قطعة شعرية وجهها إليه معبراً عن شكواه ومعاناته، بحيث نستطيع أن نتأكد أن قصائده المدحية التمجيدية في هذا الخليفة لم تحقق أمله فيه.

وتحت ضغط الظروف يلجأ ابن دراج إلى الحَمُّوديين، فيمدح أولا القاسم بن حمُّود،

الذى كان وزيرا للخليفة المستعين على قـرطبة، ويشكو ما أصابه هو وأسرته من ضر، ولكن يبدو أنه لم يحقـق أملا كذلك لدى القاسـم. فتـرك قرطبة لأول مرة متـجها إلى سَبـتة حيث عليٌ بن حمود أخو القاسم، وفى سبتة أنشد عليا حـاكمها قصيدة من أشهر قصائدة. ولكن حظه لدى على في سبتـة، لم يكن بأوفـر من حظه مع القـاسم في قـرطبـة. ولذا عـاد إلى الأندلس، وأخـذ يتنقل بين الحكام الذين كـانوا من قواد بنى عـامر ورجـالاتهم ومواليـهم، والذين انتهزوا فرصة الفتنة والصراع على الخـلافة فى قرطبة بين الأمويين والبربر، واستقلوا بشرق الأندلس، واستبد كل بإقليم من هذا الشرق.

وهكذا قصد ابن دراج ألمريَّة حـيث خيران العامرى، كـما قصد بلنْسيَّةَ حـيث مبارك ومظفر، كما قصد شاطبة حيث ابن أفلح، كـذلك قصد طُرْطُوشَة حيث لبيب. وظل شاعرنا فى هذا التنقـل بين الموالى العـامـريين بشـرق الأندلس مـدة أربع سـنوات (من ٤٠٤هـ إلى ٤٠٨هـ) دون أن يحقق ما يأمل فيه من استقرار وتقدير وبلوغ قصد.

وأخيرًا قـصد التُّجيبِّين حكام سَـرَقُسْطَةَ، فاتصل أول الأمر بمنذر بن يحيى التُّـجيبى، ثم بابنه من بعده يحيى بن منذر، وقد تحقق له في ظل حكام سـرقسطة كثير مما كان يحلم به من أمن واستقرار وتقدير، بعد نحو ثماني سنوات من الضياع والقلق والمعاناة منذ قيام الفتنة (٣٩٩) إلى ذهابه إلى سـرقسطة (٤٠٨) ولذا عـاش ابن دراج في ظل التجـيبـيين أكثر من عـشـر سنوات مـرددا في منذر بن يحـيى ثم في ابنه يحـيى بن مـنذر، كثـيـرًا من قـصـائده ومقـطوعاته، التى تبلغ نحـو ثلث شـعره الذى يحـتفظ به ديوانه.. وقـد اتصل ابن دراج في الوقت نفسه بطائفة من كبار رجالات الدولة في سرقسطة، قائلا، فيهم بعض شعره.

وقد كان لتحقيق أحلام ابن دراج في سرقـسطة ما يغنيه عن مغادراتها إلى غيرها من أقاليم الأنـدلس، فنحن لا نعرف له رحلة عنهـا منذ وفد عليـها، إلا رحلة إلى دَانيَـةَ، حيث كان عليها مـجاهد العامرى.. وربما كان السبب فى هذه الرحلة إلى دانية بعـد الاستقرار في سرقسطة، هو الرغبة في التغيير بعد طول المقام في سرقسطة، وربما شجع عليها ما عُرف عن مجاهد من تقريب للعلماء ورعاية للشـعراء واشتغال بالعلـم وممارسة للأدب. وربما كان من دوافعـها كذلك بعض الأحـداث التى كدرت صفـو علاقة ابن دراج بيـحيى بن منذر بعض الوقت، والتى شكا منها في بعض أشعاره الأخيرة المتصلة بـهذا الأمير.. ومهما يكن من أمر

فـقد وفـد شاعـرنا على مـجاهد في ألمرية سنة ٤١٩ وتوجه ببـعض شعره إليـه.. وأغلب مؤرخي حـياة ابن دراج على أنـه عاد بعد حين إلـى سرقسطة حـيث مات بهـا سنة ٤٢١هـ (١٠٣٠م) وقد تجاوز السبـعين.. وإن كان يرى محقق ديوانه، زميلنا الدكتـور محمود مكى «أنه ربما كان الأرجح أن ابن دراج توفى فـى دانية». ويستند الدكـتور مكى في ذلك إلى «أن الابن الوحيد الذى احتفظت كتب التراجم لنا ببعض أخباره من ولد ابن دراج، وهو الفضل بن أحمـد، كان من شعراء إقبال الدولة على بن مجـاهد، الذى حكم دانية والجزر الشرقـية بعد وفاة أبيه ممدوح ابن دراج».. وفى رأيى أن وجود ابن لابن دراج في دانية بعد وفاة الأب الشاعر ومجـاهد العامرى، لا يكفى دليلا على استقـرار ابن دراج فى دانية وعدم عودته إلى سـرقـسطة، ولا يُسـوِّغُ مخـالفـة الذى عليـه جُلُّ - المؤرخين، من كـون ابن دراج عـاد إلى سرقسطة وتوفى بها بعد أن تجاوز السبعين.

٦- شخصية ابن دراج:

هذا، وقد كانت أخـلاق ابن دراج على كثير من الاسـتقامة والبعـد عن التحرر الذى كان يتورط فيه كثير من معاصـريه. فنحن لا نجد في أخباره، ولا نستشف من شعره لهوا ولا مجـونا ولا تحـررًا، بل على العكس يؤكد شـعره أنه كـان علي كثير مـن الجد والحـساسـية المسببـيْنِ لشىء غير قليل من الأسى.. على أن من أبرز مـلامح شخصية ابن دراج إحـساسه العميق بالأسرة وتعلقه الشديد بالزوجـة والأولاد.. وأخيرًا نرى من ملامح نفسية ابن دراج شعـوره دائمًا بالحاجـة إلى الأمن، وإحساسـه أبدا بضرورة الاستـقرار، وفزعـه الشديد من التشتت والتشرد والضياع وتفرق الأهل.

٧- شعر ابن دراج:

(١) ديوانه وموضوعاته:

يُعتبـر ابن دراج من أغزر شعراء الأنـدلس شعرًا، بل من أكثـر شعراء العربيـة نتاجًا، فقـد خلف ديوانا ضخمًـا، أكثره من القصـائد الطوال، التى يغلب عليهـا طول النفس. وقد حقق هذا الديوان تحقيـقًا عمليًا ممتازًا زميلنا الدكـتور محمود مكى الأستاذ بجـامعة القاهرة الآن.. وظهر هذا التحـقيق سنة ١٩٦١.. وتأخذ معظم قصـائد الديوان وقطعه عنوانَ المدح،

وتتضمن مادة هذا المدح كموضـوع أساسي. ولكن ذلك لا ينبغى أن يخدعنا فنظن أن المدح هو الموضوع الرئيسى عند هذا الشـاعر، أو أنه شاعر مداح فقط، فأكـثر القصائد التى دارت أساسًا حول مـوضوع المدح أو عُنونت به، لا تخلو مـن أغراض شعـرية أخرى، كـثيرًا ما زاحمت الموضوع الأصلى وطغت عليـه، وكانت أبرز ما في القصيدة، وأهم مـا يبقى منها.. فابن دراج لا ينبغى أن يؤخذ بـغلبة عناوين المدح على قـصائده، ولا بإدارة مـعظمهـا حول المدح أساسًا، فهـذا شيء فرضته طبيعـة عصره الذى بدأ عمليا بفتـرة المنصور، والذى انتهى بعهد الطوائف، مرور بأيام الفتنة كما عرفـنا. كما فرضت هذا الشيء أيضًا طبيعة ابن دراج، وإلفه لحياة خاصة فيها استـقرار ورغد وسد لاحتياجات الأسرة العديدة.. لذلك لا يمكن أن تُغفَل هذه الموضوعات الجـانبية أو الثانوية الهامة العـديدة، التى تضـمنتها قصائده مـهما كان بها من مدح.

وأهم هذه الأغـراض والموضـوعـات - غيـر المدح - وصف مـواقف الوداع وفـراق الأهل، ووصف الأسفـار ومشاق الرحلة في البـر والبحر، وبالنهـار والليل، ثم التعبـير عن تجارب القلق والغربة والضياع، وتجسيم قـسوة الأيام على الأب حين تثقله مسئوليات أبنائه، وحين يرى عياله عاجزين أمام قسوة الأحداث، ويرى نفسه كذلك عاجزًا عن أن يكون لهم كما يريد ويريدون.. كـذلك من أهم موضوعات شعر ابـن دراج التى لا ينبغى أن تضيع في زحمة عناوين المدح ومادته، موضوع وصف المعارك الحربية، ومشاهد الجيوش والعدد البرية والبـحرية.. وأخـيرًا من أهم مـوضوعـات شعـر هذا الشاعـر تسجـيل كثـير من الأحـداث التاريخـية، وخاصة تلك التـى تتصل بالعلاقات بين الأمـراء المسلمين والأمراء المسيـحيين، وهو تسجيل أدبى شعرى بطبيعة الحال.

فـابن دراج كثيـر الحديث عن وداعـه لزوجـته وأولاده، وصّـافٌ مـاهر لما يكون في مواقف هذا الوداع من مشاهد حـسية وآلام نفسية. وقد اتجه هذه الوجـهة منذ أولى قصائده التى دخل بها عالم الشهرة، وهى قصيدته الهائية التى أنشدها المنصور، والتى يقول فيها:

ولله عَزمـــى يـــومَ ودعــتُ نـحـوَه	نفـوسـا شـجـانى بثُّـهـا وشـجـاهـا
وربَّةَ خـــــدْرٍ كـالجُمانِ دموعُـها	عـزيـز على قلبـى شُطُوطُ نَواهـا
وبنـــتَ ثـمــانٍ لا يـــزال يَرُوعُنـــى	على النأى تذكارى خُفوقَ حَشاها

ومـوقـفُـهـا والبينُ قـد جـدَّ جـدُّه منُوطًـا بحـبلىْ عـاتقِـىْ يـداها

تَشَكَّى جـفـاء الأقـربين إذا النوَى ترامـتْ بِرحْلِى فى البلاد فَنَاها

فـالشاعـر لا ينسى خلال قـصـيدته المدحـية أن يذكـر مـوقف الوداع بينه وبين أهله، ويخص بالذكـر زوجـته التى كـانت تبكى بدمـع الجمـان، وابنتـه ذات الثمـان، التى كـانت أحشاؤها تخـفق اضطرابًا وحزنًا لفراق الوالد، ثم يصـورها وقت الوداع، وقد تعلقت يداها بكتفيه ورحت تشكو إليه ما قد يصيبها بعده من جفاء الأقربين.

ومن أروع شعر ابن دراج في هذا الصدد، مـا قاله في رائيته التي عارض فيهـا قصيدة أبي نواس في الخصيب بن عبد الحميد صاحب خراج مصر والتي يقول فيها:

تقـول التي من بينها خَفَّ مركبي عـزيز علـينا أن نـراك تسيرُ

وكـانت هذه المعارضـة بناء على اقـتـراح المنصور.. وإذا كـان أبو نواس قـد ألم في قصيدته بذكر الزوجـة ومحاولتها تعويق الزوج عن السفر تعلقًـا به، وبين أنه عصاها لتعلقه وانجذابه إلى الممدوح، فإننا نرى ابن دراج يتفوق بشكل رائع على سلفه أبى نواس، فيتجاوز ذكر الزوجـة وتعويقها، إلى ذكـر الطفل الذى من شأنه أن يشد الـوالد إلى المنزل ويثنيه عن المُضى فى السـفر، والذى يدرك - رغم صـغر سنه عن الكلام - كل مـا يفرضـه الموقف من حزن وألـم وتمزق بين الوالد المسـافر والأم المقيمة.. وفى تـلـك القصيدة الرائية الـرائعة يقول ابن دراج:

دَعِـى عـزمـاتِ المستـضـامِ تَسيـرُ فـتُنجـدَ فِى عـرض الغـلا وتغـورُ

لعلَّ بما أشـجـاكِ من لوعـة النَّوى يُعـزُّ ذلـيل أو يفـك أسـير

ألـمْ تعلمى أن الثَّـواءَ هـو النَّوَى وأن بيـوت العـاجـزين قـبـور

إلى أن يقول:

ولَمَّا تدانـتْ للـوداع وقـد هفـا بصـبـرىَ منهـا أنةٌ وزفـير

تناشـدنـى عهـدَ المـودَّة والهـوى وفى المهد مـبغـوم النداء صغير

عَـيـيٌّ بمرجـوع الخطـاب ولحظُـه بموقع أهواء النفـوس خـبـير

تَبـوأ ممنـوعَ القلوب ومُـهِّـدَتْ له أذرع مـحـفـوفـة ونحـور

فكلُّ مفدَّاة الترائبِ مُرضعٌ وكل محيَّاة المحاسن ظِير
عَصَيْتُ شفيعَ النفس فيه وقادنى رواحٌ لتدآبِ السُّرى ويكور
وطارَ جناحُ الشوقِ بى وهفتْ بها جوانحُ من ذُعرِ الفراق تطير

وابن دراج وصَّاف للرجلات، مفصِّل القول فيها برية وبحرية.. بكل ما فيها من معاناة وقسوة وآلام.. ومن أشعاره الكثيرة في الرحلة برا - نهارا ثم ليلا - قوله في نفس القصيدة السابقة.

ولو شاهدتني والصَّواخِدُ تلتظى علىَّ ورقراقُ السراب يَمُورُ
أسلِّط حَرَّ الهاجراتِ إذا سطا على حُرِّ وجهى والأصيل هجير
واستنشق النكباء وهى بوارح واستوطن الرمضاء وهى تفُور
وللموت فى عين الجبان تلوُّنٌ وللذعر في سمع الجرئ صفير
لَبانَ لها أنى من الضيم جازع وأنى علىَ مضِّ الخطوب صبروا
ولو بصرتْ بى والسُّرى جُل عزمتى وجَرْسى لجنَّان الفلاةِ سمير
وأعتسف الموماةَ فى غسق الدجى وللأسد في غِيل الغياضِ زئير
وقد حوَّمتْ زُهرُ النجوم كأنها كواعب في خُضرِ الحدائق حُور
ودارت نجومُ القُطبِ حتى كأنها كئوس مَها والى بهنَّ مُدير
وقد خَيَّلَتْ طُرْقُ المجرة أنها على مَفْرق الليل البهيم قتير
وثاقب عزمى والظلام مروع وقد غَضَّ أجفانَ النجوم فُتور
لقد أيقنتْ أنَّ المنى طوع همَّتى وأنىِّ بعطفِ العامرىِّ جدير

ومن أشعاره الكثيرة في الرحلة بحرًا، قوله في قصيدته النونية التى قالها حين وفد على خَيْران العامرى:

إليكَ شحنَّا الفلكَ تهوى كأنها وقد ذُعرتْ عن مغرب الشمس غربانُ
على لجج خضر إذا هبت الصَّبا ترامى بنا فيها ثبيرٌ وثهلان
مواثلَ ترعى فى ذراها مواثلاً كما عُبدت في الجاهلية أوثان

وفى طـيِّ أسمـالِ الغـريب غـرائبٌ ... سكَن شغـاف القلب شِيبٌ وولدان

يُردِّدنَ فى الأحشاء حَرَّ مصائب ... تزيد ظلاما ليلَها وهْىَ نيـران

إذا غيضَ ماء البحـر منها مددنه ... بدمع عيون تمتريهنَّ أشجان

وإن سكنتْ عنَّا الرياحُ جَرَى بنا ... زفيـرٌ إلى ذكرِ الأحبة حنَّان

يَقُلْن ومَوجُ البحرِ والهم والدجى ... تمـوج بنا فيها عيـون وآذان

ألاَ هل إلى الدنيا معادٌ، وهل لنا ... سِوى البحرِ قبرٌ أو سوى الماء أكفان

وابن دراج كثير الحديث عن أولاده، دائم الحنين إليهم والاهتمام بأمرهم. وربما كان هذا الموضوع أهم موضوعات ابن دراج الشعرية الإنسانية، التى تتخلل قصائده. فقد ذَكَر أبناءه ألوانا مختلفة من الذكر، بلغت أكثر من عشرين مرة في ديوانه. وهذه ظاهرة قد لا يشاركه فيها شاعر عربى آخر. ولعل من أسباب ذلك تلك الظروف الخاصة التى أحاطت بابن دراج، من شدة حساسيته، إلى قسوة الحياة أيام الفتنة عليه، إلى كثرة هؤلاء الأولاد أخيرًا كثرة بلغت بهم بضعة عشر، بين بنين وبنات. ولهذا كله نرى ابن دراج يكاد يكون أكثر شعراء العربية ذكرًا لأولاده وشكاية من قسوة الأيام عليهم، ومن عجزه عن تحقيق ما يحب لهم. ومن ذلك ما مضى من حديث عن ابنته بنت الثمان، وعن طفله الصغير الذى هو عيي بمرجوع الخطاب، ولكنه خبير بموقع أحزان والديه. ومنه أيضًا قول شاعرنا في اغتراب أبنائه رغم تعلقه بهم، وتشردهم عنه رغم احتياجهم إليه:

شَدَّ الجلاءُ رحالهم فتحملتْ ... أفلاذُ قلبٍ بالهموم مبدَّدِ

وَجَرَتْ بهم صعقاتُ روع شردت ... أوطانهم في الأرض كُلَّ مشرَّد

لا ذاتُ خِدْرِهمُ يرام لوجهها ... كِنٌّ ولا ذو مهدهم بممهدَ

عاذوا بلمع الآل في مَدِّ الضحى ... مِن بعد ظِل في القصور ممدد

مِن كل عارٍ بالتجمل مكتسٍ ... ومزوَّدٍ بالصبر غير مزود

ويقول ابن دراج في قسوة الأيام على أبنائه، وحملها إياهم على التشرد والاغتراب حتى أصبحوا يتمزقون كلما رأوا صاحب دار أو مالك مقر، حتى ولو كان طيرا له عش أو حيوانا له مربض:

فى أهل دار كالكواكب والنوى بعد النوى فَلَكٌ بهم دوَّارُ

كانوا جمالا للزمان فأصبحوا وهُمُ عليه بالتغرب عار

تنبو الديارُ بهم وتلك ديارهم غَرض المصائبِ ما بها دَيَّار

يتأوهون إذا رمت أوهامُهم ذارا لساكنها بها استقرار

ويهيجهم عينٌ لهنّ مرابض ويشوقهم طيرٌ لها أوكار

ويقول كذلك وهو يصور ممدوحه في قدرته، ثم حاله هو في عجزه، ومع ذلك يفعل أقصى ما يستطيع أب من أجل راحة أولاده:

وقد عاذَ أبطالُ الجِلادِ بعطفه كما عاذ أطفالُ الجلاءِ بعطفيا

وقد قَصَّرتْ عنه رماحُ عداته كما قصَّرتْ عنهم رياشُ جناحيا

ولكن أواسى بين عارٍ ولا بسٍ أقلِّص عن ذَيّا لأثني على تيًّا

ولكثرة تردد ذكر الأبناء والأهل في شعر ابن دراج، ولكثرة إدارة الحديث عنهم بهذا الشكل الذى ما نظن أن شاعراً آخر قد وصل إليه، يمكن أن نطلق على هذا الشاعر الأندلسى «شاعر الأسرة» أو «شاعر الحب الأسرى».

وديوان ابن دراج مفعم بوصف المعارك ومشاهد الجيوش، وذلك لارتباطه بحكام عُرفوا بخوض المعارك مثل المنصور، ومنذر بن يحيى التُّجيبى.. ومن ذلك قوله لهذا الأخير:

في جحفل كالليل جَرارٍ له من عِزِّ نصرك جَحفلٌ جرارُ

أمددت فيه بالملائكة التي نُصرتْ بها أعمامُك الأنصار

وكسوتَ فيه الشمس بُرْدَ عَجاجة للموت تحت ظلالها إسفار

والجوُّ يَحْمى والدماء سواكب والأرض ريا والسماء غبار

والمُقفرات سوابق وخوافق والشاهقات أسنة وشفار

كُلٌ رفعنَ صدورَهن لغارة ما إن لها قبل الصدور مغار

(ب) اتجاهه وسماته:

وشعر ابن دراج من الناحية الفنية يسير في الاتجاه المحافظ الجديد، فهو ليس شعراً

محافظًا قديمًا كشعر جرير والفرزدق من المشارقة مثلا، وليس شعراً محدثًا كشعر أبى نواس ومدرسته كذلك، ولكنه من مدرسة أبى تمام والبحترى وأبى الطيب وابن هانىء، ممن عادوا إلى التقاليد المحافظة في الشعر، لكن مع الإفادة من الجديد المقبول وغير المنافى للتقاليد العربية، من كل ما أمدت به الحضارة الجديدة من علم وفكر وفن.. ويعتبر ابن دراج قمة هذا الاتجاه فى الأندلس فى أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس الهجرى.

وبرغم أن ابن دراج كان يسير في هذا الاتجاه الذى سار فيه غير من المشارفة والأندلسين، قد كانت له سمات خاصة تجعل لشعره شخصية متميزة واضحة بين أصحاب هذا الاتجاه في المشرق والأندلس جميعًا. ويمكن أن نلخص تلك السمات في خمس، وهى: اللون المحلى، والشعور الأسرى، والتحليل المعنوى، والوصف النفسى، والنّضج الثقافى.

أما سمة اللون المحلي، فنعنى بها كون الشعر واضح التأثر بطابع الإقليم ومؤثراته. وشعر ابن دراج بيِّن الأندلسية بشكل يدل قارئه وسامعه على أن صاحبه من أبناء الأندلس، المتأثرين بطبيعتها الجغرافية، وأحوالها السياسية، وأوضاعها الاجتماعية وحالتها الثقافية، وخصائصها اللغوية، أعظم تأثير.. ويكاد ابن دراج يكون من هذه الناحية من القلة المتفردة من الشعراء الأندلسيين، الذين لا يخطئ متلقى شعرهم أندلسيتهم، حتى ولو لم يكن يعرف هذا المتلقى مَن صاحب هذا الشعر. فبمجرد قراءة قصيدة يحكم المتلقى بأن صاحبها لا يمكن إلا أن يكون أندلسيا، بل يوشك أن يحدد الفترة التى عاش فيها والأحداث التى ألم بها والحاكم الذى كان على عهده.

أما الطبيعة الجغرافية فواضحة جدا في جل شعر ابن دراج حيث يكثر مثلا من ذكر البحر واستمداد الصور منه، تأثرا بموقع شبه الجزيرة الأندلسية المحوطة بالأمواه من معظم الجهات. بل أنه يكثر من ترديد أسماء بلاد وأقاليم وأماكن من شبه الجزيرة، حتى تلك التى كانت ضمن الإمارات المسيحية غير الداخلة في نطاق أرض المسلمين. ومن ذلك قوله مخاطبا منذر بن يحيى التجيبى:

وبَسَطتَ مِن «قَشْتلَةٍ» يَدَ آمنٍ   لرضاك فيها بارقٌ وسوارُ

«وقشتله» فى البيت يريد بها «كاستيلا» هذا الإقليم الإسبانى المعروف **Castilla**.

ومنه أيضا قوله مخاطبًا المنصور بن أبى عامر:

وبيعةُ «شَنْتَ قَرْوجَ» أوريتَ فوقها سـنا لهـبٍ فيه لعميانها شَـرْحُ

و «شَنْتَ فَرُوجَ» في البيتُ هي المعروفة اليوم باسم «سانتا كروث» Santa cruz ومن ذلك قوله مخاطبًا عبد الملك بن المنصور:

«وقُلُنْيَة» أنشأت فيها عارضا للحرب أبرق بالحتوف وأرعدا

«وقُلُنْيَة» في البيت ليست إلا مدينة «كلونيا» Clonia المعروفة فى أقليم «قشتالة».

ومنه أيضًا قوله فى منذر بن يحيى:

فَتَتَّ منها قواصى «بَنْبلونَته» بالهدم والنار فَتَّافتَ فى عَضُدهْ

و «بَنْبلونَة» في البيت هى العاصمة المعروفة لإقليم نَبرَّة. وهى بالإسبانية Panplona.

وأما الأوضاع السياسية للأندلس فتنعكس معالمها في شعر ابن دراج بشكل واضح، يجعل من هذا الشعر في جملته «ديوان الأندلس في ذلك الحين» قياسًا على قول الأقدمين إن الشعر الجاهلى هو «ديوان العرب». وأبرز ما يلفت النظر من تلك الأحداث - التى كثرت الإشارة إليها في شعر ابن دراج - تلك الأحداث المتصلة بعلاقة الأمراء المسلمين بالأمراء الإسبان المسيحيين. فابن دراج كثير الإشارة إلى ما يتعاور على تلك العلاقات من عداوة وحرب حينا، ومهادنة وسلم حينا آخر، ثم وساطة أو سفارة أو ارتباط فى بعض الأحيايين.. وخلال ذلك نرى عددًا غير قليل من أسماء الأمراء المسيحيين الإسبان يتخلل أشعار ابن دراج، مرتبطًا بما قدم يكون من حادثة سياسية من تلك الحوادث المختلفة. ويأتى ذلك على وجه لا نكاد نراه عند شاعر أندلسى آخر.

ومن هذا قول ابن دراج يوم قدوم ملك البشكنس (أو إمارة نبارة) وهو شانَجُه بن غَرْسية، المعروف باسم «سانْشُو» الثانى Sancho 2 الذي جاء إلى قرطبة معلنا الطاعة للمنصور بعد طول صراع وحرب بينهما:

فلله يوم جلَّ قدرُ عديده وعُدته عن مثلما وكأنما

جنود كأن الأرض من لمعانها بروق تلالا أو حريق تضرما

سحاب من البيض الخوافق قد علا وبحر من السَّرْدِ المضاعف قد طما

بكل كميٍّ عامرى كأنما تسربل من شمس الضحى وتعمما

يُحيى الأميرَ بالحياة مبشرا	وإن كان قد فاجاه بالموت معلما
وقد طالما لاقاه قِرنا مُساورا	فوشكان ما لاقاه حِزبًا مسلما
كأن النجوم الزهر حفت بوجهه	فأدته محروسًا إلى قمر السما

ومن الأحداث التاريخية التى أشار إليها ابن دراج محددًا اسم بطلها الإسباني، وفادة أمير قشتاله شانْجُه بن غَرْسيه، المعروف فيما بعد باسم «سانْشو» الأول Sancho 1 حين وفد على المنصور بن أبى عامر فى قرطبة سنة ٣٨٢ مؤكدا الطاعة والمسالمة.. ويؤكد محقق ديوان ابن دراج أن الشاعر تفرد بإيراد هذه الوفادة التى لم تتحدث عنها كتب التاريخ الإسلامية والمسيحية.. يقول الشاعر:

وقد تيمَّم «شَنْجٌ» منك عائذة	تُجيره من سيوف الكرب والوجل
وقاد نحوك - والتوفيق يقدمه -	جيشا من الذل ملء السهل والجبلَ
مستعطفا لحياة جَلَّ مطلبها	عن مبلغ الكتب أو مستعطف الرسل

ومن ذلك أيضًا قول ابن دراج مخاطبًا منذر بن يحيى التجيبى:

ودنا ابن «رُذْ ميرِ» يزلزل خطوَهُ	أمَلٌ تَقَسَّمَ نفسه وحِذارُ

وابن «رَذْ مير» هذا هو ملك ليون، ألفونسو الخامس، نَسَبُهُ الشاعر إلى جده راميرو Ramiro.

ومن هذا القبيل قول ابن دراج:

«وفرْذلَنْدُ» رددتَ المُلك في يده	وما رجا غير رَدِّ الروح في جسده

وفرْذلَنْدُ هو فرْنانْدو بالإسبانية «Fernando» ويبدو أنه كان أحد المنشقين على سانشو ملك نَبرةَّ، وأنه بمساعدة منذر بن يحيى استطاع أن يحكم.

وشعر ابن دراج يعكس الأوضاع الاجتماعية للأندلس - في عصره - بشكل واضح، فهى استقرار وانتصار ومجد أيام المنصور، وهى صراع وضياع وتمزق أيام الفتنة، ثم هى هدوء نسبى ودويلات صغيرة أول عهد الطوائف.. كذلك يعكس شعر ابن دراج حالة الأندلس الثقافية، وما وصلت إليه من نضج في شتى فروع المعرفة الإنسانية وخاصة الجانب اللغوى والتاريخى والأدبى. بل إن شعر ابن دراج ينضج بهذه الثقافة بشكل يلفت النظر، حتى اعتبرنا خاصة النضج الثقافى من سمات شعره.

على أن من أهم ما يلفت النظر من ذلك هو هذا الجانب اللغوى المحلى الذى تفرد به الأندلسيون، الذين كانوا يعرفون - أو يعرف بعضهم - شيئًا من لغة مُعايشيهم الإسبان المسيحين. وفي شعر ابن دراج نماذج قد استخدم فيها ألفاظًا من تلك اللغة اللاتينية الأصل، وكان في استخدامه لها على معرفة تامة بمعانيها عند أصحابها. ومن ذلك قوله مستخدمًا لفظه «لونه» بمعنى القمر، فى قصيدة تتصل بانتصار لعبد الملك بن المنصور بن أبى عامر، فتح فيه الحصن الذى يحمل هذا الاسم فى مملكة ليون سنة ٣٩٥هـ (١٠٠٥م):

ولا مثل يوم نحو «لونةَ» سِرتَه   وقد قنَّعتْ شمس النهار غياهبهْ

إلى أن يقول:

فيا ليت قوطا حين شاد بناءه   رآه وقد خَرَّت إليك جوانبه

ويا ليت إذ سماه بَدْرًا معظما   رآه وفى كسف العجاج مغاربه

ومن ذلك أيضًا قول ابن دراج مخاطبًا صديقًا:

وانصب مجانيقا من «النِّيم» التى   أحجارهن من «الرَّواطم» والنُّخَبْ

والنِّيم فى هذا البيت: جمع نيمة، وهى عند الأندلسيين القنينة، و «الرَّواطم» جمع رَطُومة، ومعناها الزجاجة، وهي لفظ أندلسى مستمد من اللاتينية الدارجة (الرومانثى) واللفظ الرومانثى **Radoma**.

وهكذا نرى أن ابن دراج شاعر أندلسي أصيل، حتى ليمكن أن يسمى أيضًا لهذه الخاصة الواضحة «شاعر الأصالة الأندلسية».

أما الشعور الأسري، فقد مَضَت نماذج تؤكده أثناء الحديث عن موضوعات شعر ابن دراج.

وأما الوصف النفسى، والتحليل المعنوى اللذين اعتبرناهما من خصائص الشاعر، فيمكن أن نتأمل فيها بعض ما مر من نماذج شعرية وخاصة ما هو متصل بأحزان الشاعر ومواقفه العاطفية. ففى هذه النماذج نرى كيف يهتم هذا الشاعر بالجانب النفسى أعظم اهتمام، وكيف يحلل الفكرة ويتقصاها حتى يكاد يُقطِّرها، على نحو يُشبه ما كان يفعله ابن الرومى الشاعر المشرقى الكبير.

وأما النضج الثقافي فينطق به شعر هذا الشاعر الغزير الثقافة التاريخية والأدبية واللغوية، حيث تكثر فيه الإشارة والإحالة والتلميح إلى شخصيات وحوادث تاريخية، وأسماء وقضايا أدبية، وقواعد وطرق نحوية.

فمما ينضح بالثقافة التاريخية قوله لبعض ممدوحيه:

وأصبتُ في سبأ مورَّثَ مُلكها ... يَسبي الملوكَ ولا يدبُّ لها الضَّرا

فكأنما تابعتُ تُبَّعَ رافعا ... أعلامَه ملكا يدين له الورى

والحارثَ الجفنيَّ ممنوعَ الحمى ... بالخيل والآساد مبذولَ القرى

وحططتُ رحلي بين نادي حاتمٍ ... أيام يُقرى موسرا أو معسرا

ولقيتُ زيدَ الخيلِ تحت عَجاجةٍ ... تكسو غلائلُها الجيادَ الضُّمَّرا

ومما ينضح بالثقافة الأدبية قوله:

إن امرأ القيس في بعض لمتَّهَمٌ ... وفي يديه لواء الشعر إن رَكِبا

والشعر قد أسرَ الأعشى وقيَّدهَ ... دهرًا، وقد قيل: والأعشى إذا طربا

ومما فيه تلميح بالنحو قوله:

وقد تخفض الأسماء وهْي سواكنٌ ... ويَعَمْل في الفعل الصحيح ضمير

٨- منزلته:

وقد كان ابن دراج ذا منزلة شعرية عظيمة، حتى قال عنه ابن حيان مؤرخ الأندلس العظيم: «وأبو عمر القسطلي سبَّاق حلبة الشعراء العامريين، وخاتمة محسني أهل الأندلس أجمعين». وقال عنه ابن بسام صاحب الذخيرة: «وكان أبو عمر القسطلي وقته لسانَ الجزيرة شاعرًا، وأولاً حين عد معاصريه من شعرائها المشهورة، وآخر حاملي لوائها، وبهجة أرضها وسمائها، وأسوة كتابها وشعرائها».. كما قال عنه ابن حزم القرطبي: «لو قلت: إنه لم يكن بصقع الأندلس أشعر من ابن دراج لم أبعد».. كما قال عنه أيضًا: «لو لم يكن لنا من فحول الشعراء إلا أحمد بن دراج لما تأخر عن شأو حبيب والمتنبي».

وكانت لابن دراج شهرة كبيرة في المشرق، فقد ذكره الثعالبى في اليتيمة، ونقل بعض أشعاره، وقال عنه: «كـان بصقع الأندلس كالمتنبى بصقع الشام، وهو من الشـعراء الفحول، وكان يجيد ما ينظم ويقول».

وقد تسبب عدم ظهور ديوانه كاملاً في تاريخ مبكر، وعدم إلمام بعض الدارسين بكل جوانب شعره نتيجة لذلـك، في تورط هذا البعض فى أحكام خاطئة على ابن دراج وشعره. ومن أشهر من تورط فى هذه الأخطاء، المرحومان الأستاذ أحمد أمين فى «ضحى الإسلام»، والدكتور أحمد ضيف فى «بلاغة العرب في الأندلس». وليس هنا مجال مناقشة آراء هذين الناقدين الكبيرين.

وحسـبنا أن أوضحنا فى هذه العجـالة أهم جوانب حيـاة الشاعر وأبرز سـمات فنه، مركزين على جانب الأصالة الأندلسية فيه.



ابن زيدون*

الشاعر الوزير العاشق

هو أحمد بن عبد الله بن أحمد بن غالب بن زيدون المخزومى[١]. عاش صدر حياته فى أواخر العهد الأموى بالأندلس، وعاش بقية عمره في عصر ملوك الطوائف.. فلما أحاطت الفتن بقرطبة في آخريات العهد الأموى، كان من الزعماء الثائرين على الفساد، ومن المساعدين فى تقويض السلطة الأموية، وإقامة الحكم الجديد الذى كان على رأسه أبو الحزم بن جَهْوَر، هذا الحكم الذى يعد قيامه في قرطبة الإعلان الرسمى لقيام عصر ملوك الطوائف..

وفى ذلك العصر انقسمت الأندلس إلى دويلات، يحكم كلا منها ملك مستقل. فعلى حين كان ابن جهور فى قرطبة، كان ابن عباد في إشبيلية، وكان ابن الأفطس في بطليوس، وكان ابن ذى النون في طيطلة. وهكذا.. وكان هذا التقسيم سببًا في التناحر المؤدى إلى الضعف السياسى والعسكرى. وإن كان من جانب آخر قد خلق جوًا فكريًا وأدبيًا على كثير من الازدهار، وذلك بسبب التنافس بين ملوك الطوائف، ومحاولة كل منهم أن يحيط نفسه بأكبر عدد من العلماء والأدباء.. كذلك عرف هذا العصر كثيرًا من الحرية الاجتماعية، التى رفعت يد التحشم والمحافظة على العادات والتقاليد، وأتاحت للسلوك الشخصى تحررًا لم يعرف في غير هذا العصر، وربما لم يعرف فى غير الأندلس من أقاليم العالم العربى القديم..

وقد ارتفعت منزلة ابن زيدون بعد قيام العهد الجديد في قرطبة حتى أصبح من وزراء ابن جهور. إلا أن العلاقة ساءت بينه وبين الحاكم بعد حين، حتى حبس في قرطبة وعانى كثيرًا من الضيق والألم.. ثم استطاع أن يهرب من سجنه، ولجأ إلى إشبيلية التى كان ملكها

---

* نشر هذا المقال في مجلة الهلال عدد يونيه سنة ١٩٧٣.

(١) ولد سنة ٣٩٤هـ بضاحية الرصافة من ضواحي قرطبة.

المعتضد بن عباد، الذى أكرم ابن زيدون وقربه.. ولكن الحنين استبد بالشاعر بعد فترة، فعاد إلى قرطبة مستخفيًا، واعتذر إلى ابن جهور مستعينًا ببعض الأصدقاء، حتى عفا عنه وفضل كسبه إلى جانبه..

ثم مات أبو الحزم بن جهور، وخلفه ابنه أبو الوليد، الذى كان صديقًا لابن زيدون فقربه وجعل مكانته أعلى مما كانت أيام أبيه.. ولكن ذلك لم يستمر، فقد عملت الوشايات عملها في تنفير أبى الوليد منه، فتنكر للشاعر الذي آثر الارتحال مرة ثانية إلى إشبيلية، حيث تلقاه ملكها المعتضد – من جديد - تلقيا حسنا، وجعله من وزرائه.

ولما مات المعتضد وجلس على عرش إشبيلية ابنه المعتمد. أقر ابنَ زيدون على الوزارة، بل زاد في إعلاء شأنه، إذ كان الملك الجديد من الشعراء الذين قد عرفوا قدر الشاعر الكبير ابن زيدون.. وأخلص ابن زيدون – بدوره – للمعتمد، وساعده في ضم قرطبة إلى ملكه.. وحينئذ عاد إلى قرطبة بلده، وحسب أنه سوف ينعم بالهدوء. ولكن أعداءه كادوا له، وزينوا للمعتمد أن يبعث بهِ إلى إشبيلية.. وكان الرجل قد تقدمت به السن، وتصالحت عليه الأحداث. فكانت نهايته في هذه الرحلة[١].

وكان لبطلنا شخصية تتسم بسمات خاصة قلما تجتمع كلها في بطل. فهو مديد القامة قوى البناء، مهيب الطلعة وسيم الخلقة.. وهو أيضًا أبيٌّ النفس ذكيّ العقل مرهف القلب.. وهو على الرغم من حدته وحساسيته صامد صبور متفائل، ذو خبرة واسعة بالناس والحياة وطبائع الأشياء. كل ذلك إلى ثقافة واسعة وموهبة شعرية ممتازة وقدرة أدبية فائقة.

وأبرز شخصية فى حياته هى «الشاعرة الأميرة ولاّدة» بنت الخليفة الأموى الأندلسى محمد بن عبد الرحمن، الملقب بالمستكفى بالله. وكان هذا الأب أحد هؤلاء الخلفاء الضعاف الذين توالوا على حكم الأندلس خلال تلك الفترة المضطربة التي شهدت انهيار العهد الأموي ثم قيام عصر الطوائف..

ومهما يكن أمر هذا الخليفة الأب وضعفه، ثم هروبه وموته مسمومًا، ومهما يكن أمر أسرتها الأموية جميعًا، وانتهاء أمرها في الأندلس، فليس من شك في أن هذا الأب قد

(١) كانت وفاته سنة ٤٦٣هـ.

أنجب أنثى رائعة الجمال قوية الشخصية واسعة الثقافة عارفة بالأب مقتدرة على قول الشعر. وليس من شك أيضًا فى أن تلك الأسرة قد خلّفت أميرة فيها ثراء الأميرات وبذخهن، إلى جانب ما يُعرفن به عادة من كبرياء لا يقهرها إلا الحب. ومن نزوات ومغامرات لا يوقفها إلا مهاجمة الشيخوخة وتصويحها لنضارة الحسن، ثم تعويقها لنبض القلب..

فقد أضافت ولاّدة إلى تحرر عصرها ألوانًا من التحرر أتاحتها لها ظروفها الخاصة، فجعلت من قصرها ملتقى أدبيا، تستقبل فيه الكتاب والشعراء والنقاد، حيث يكون تناشد الشعر والحوار في الأدب والنقاش فى النقد، وحيث يكون إلى جانب هذا الاستماع إلى الموسيقى والطرب بالغناء، ثم يكون خلال هذا كله مجال لتحرك العواطف نحو الفاتنة صاحبة (الصالون)، بل للتنافس على حبها ومحاولة كسب قلبها..

والذى يغلب على الظن أن ولاّدة كانت على الرغم من ذلك كله بعيدة عن التبذل، مصونة من الإسفاف، وكان حسبها من اللعبة ظفرها بالإعجاب والحب والتقدير، وتنافس الجميع في إرضائها والتغنى بها. وقد أكد ذلك المؤرخ الأندلسى الثقة ابن بسام، حيث قال في كتابه الذخيرة عن ولاّدة: كانت «يعشو أهل الأدب إلى ضوء غرتها ويتهالك أفراد الشعراء والكتاب على حلاوة عشرتها، إلى سهولة حجابها، وكثرة منتابها، تخلط ذلك بعلو نصاب، وكرم أنساب، وطهارة أثواب.. وقد تحدثت هى عن نفسها بما يؤكد هذا فقالت:

إنــي وإنْ نظر الأنام لبـهـجـتي ... كظبـاء مكة صيـدهن حـرامُ

يُحسبن من لِين الكلام فـواحـشا ... ويصدهـن عـن الخـنا الإسـلام

وهذا التحرر الذى كانت تسمح به الحياة الاجماعية الأندلسية، والذى أضافت إليه ولاّدة أبعادا جديدة بحكم كونها أميرة ضاع سلطان أسرتها، وضاع معه كثير مما كان يمكن أن تحافظ عليه من تحشم وتوقر، ثم هذا الملتقى الأدبى بكل ما يدور فيه من منافسات حارة وعواطف محتدمة ومهاجاة لاذاعة نتيجة للمنافسات - بل الخصومات - كل هذا قد جر ولاّدة إلى مجاراة ضيوفها وأصدقائها ومحبيها في بعض ما كانوا يخوضون فيه. فقد تورطت فى الحديث الصريح عن عواطفها - على غير عادة الشواعر العربيات - وبخاصة في المشرق - كما تورطت في بعض الشعر الذى يدخل في باب الأدب المكشوف، والذى لا عهد لنا بتلقيه من النساء فى تراثنا العربى. وكان أغلب هذا الشعر من ولاّدة يأتى في مقام

الهجاء الذى وجدت نفسها مسوقة إليه في جو ملىء بالتناحر، الذى هو فى كثير من الأحيان لا يعدو أن يكون لعبة أدبية.

فى هذا الإطار نستطيع أن نتصور ولادة، ولا نستطيع أن نتجاوز هذا التصور كما فعل بعض الباحثين، حين استندوا إلى نصوص منسوبة إليها، وإلى أخبار مروية عنها، فذهبوا إلى حد تصويرها واحدة من بنات الليل أو بائعات الهوى، بل ذهب البعض إلى تصويرها امرأة مريضة بالشذوذ الجنسى. مصابة بالعقد التى منها حب تعذيب الغير.. نعم لا نستطيع أن نتصور ولادة بهذا التجاوز المبالغ فيه، مهما اعتمد فى هذا التصور على نصوص وأخبار، فهذه النصوص وتلك الأخبار يشوبها الشك من وجوه كثيرة، أهمها أنها تتعارض مع نصوص أخرى تؤكد عدم انحدار ولادة إلى هذا الدرك، ثم إن تلك النصوص من الممكن أن توضع وتنسب إلى ولادة أو يُتحدث بها عنها، نتيجة لهذا الجو الذى كان يحيط بها، وهو جو ملىء بالتنافس والتناحر والخصومات والتهاجى.

فالرابح يمدح ويتغزل ويمجد، والخاسر يهجو ويجرح ويستخف، وقد يأخذ ذلك الهاجى المجرح المستخف طريقًا أكثر دهاء وأفظع خبثًا، وهو طريق اختلاق الأخبار الكاذبة وانتحال الأشعار الموضوعة، وإسناد هذه وتلك إلى الشاعرة المتحررة المتورطة، التى جعلت من نفسها غرضًا يُرْمى، تارة بالورود والقبلات، وأخرى بالسهام واللعنات.

ونحن نستبعد مرضها بحب تعذيب الغير، الذى مال إلى اتهام ولاّدة به بعض الباحثين، بحجة أنها صرعت بحبها عددا من المحبين، وعاشت بعد ذلك دون زواج، وكأن رسالتها وغايتها إيقاع المحبين في شراكها وتعذيبهم فحسب - نستبعد ذلك لأن امرأة مريضة شاذة لا تستطيع أن يخفى أمرُها على هذا النوع من الرجال الذين كانوا يهيمون بها - وخاصة ابن زيدون الذكى اللماح القوى الشخصية المجرب للناس والحياة - كما أن امرأة مريضة شاذة لا تستطيع أن تمنح الحياة الأدبية فى قرطبة، ولا أن تمنح عارفيها وأصدقاءها ومحبيها هذا العطاء السخى من الحب والجاذبية والإلهام والنشاط الشعرى والفنى الموفور..

والذى نطمئن إليه في كثرة أحبابها وعدم زواجها. هو أنها كانت - لتحررها - مثلا للصديقة والحبيبة المؤنسة، ولكنها لم تكن تصلح زوجة.. ولهذا تهافتوا عليها في المجال الذى رأوها تصلح له، وكفوا عنها في المجال الذى رأوها لا تجود فيه.. هذا من جانب من

أحاط بها من الرجال، أما من جانبها هى، فقد كانت شديدة الطموح والكبرياء، فقضت عمرها - ككثيرات فى كل زمان ومكان - تنتظر فارس أحلام خاص من صنع كبريائها وطموحها، وهذا الفارس - عادة - لا يرضخ لمثل هذا النوع من النساء.

ونعود إلى شاعرنا وصاحبته، لنرى ابن زيدون يتردد على الملتقى الأدبى الذى تعقده ولاّدة، وكان صاحبنا في ذلك الحين قد نضج فنيًا وارتقى اجتماعيًا، فهو شاعر كبير ووزير خطير، وهو إلى ذلك وسيم الطلعة رائع الهيئة، ينتمى إلى أسرة من كبريات الأسر الأندلسية، وكان في ذلك الوقت مكتمل الشباب عزبًا.. وأعجبت به ولاّدة كما أعجب بها. وتحول الإعجاب بسرعة إلى حب.. وأخذ هذا الحب شكل الهيام الحار اللاهب. الذى تنديه اللقاءات العامرة بالثمار، التى يعيش عليها المحبون المتواصلون.

وقد بلغ هذا الهيام حدًا جعل المحبوبة هى التى تطلب اللقيا في بعض الأحايين، وتهيئ لها الوقت والجو، ومن ذلك قولها:

تَرقَّبْ إذا جَنَّ الظلامُ زيارتى ... فإنى رأيتُ الليل أكتم للسرِ

وبى منك ما لو كان بالشمس لم تلح ... وبالبدر لم يطلع وبالنجم لم يسر

وكان ابن زيدون يحوطها بكل صون، ويرعاها بكل حفاظ. ومن ذلك قوله:

أصونك من لحظات الظنون ... وأعليك من خطرات الفكرْ

وأحذر من لحظات الرقيب ... وقد يستدام الهوى بالحذرْ

وكانت نيران الوجد تلهب الحبيبين حين تحتم بعضُ الظروف ابتعاد أحدهما عن الآخر. حتى لقد كتبت ولادةُ إلى ابن زيدون مرة تقول:

ألا هل لنا من بعد هذا التفرق ... سبيل فيشكو كل صب بمالقى؟

وقد كنت أوقات التزاور في الشتا ... أبيت على جمر من الشوق محرق

فكيف وقد أمسيت في دار قطعة ... لقد عَجَّلَ المقدار ما كنت أتقى

تمر الليالى لا أرى البين ينقضى ... ولا الصبر من رق التشوق معتقى

سقى الله أرضا قد غدت لك منزلا ... بكل سكوب هاطل الودق مغدق

كما توجه ابن زيدون إلى صحبته بأمثال تلك الأبيات:

وَدَّعَ الصبرَ محبٌّ ودعكْ	ذائع من سره ما استودعكْ
يقرع السن على أن لم يكن	زاد في تلك الخطا إذ شيعك
يا أخا البدر سناء وسنا	حفظ الله زمانا أطلعك
إن يطل بعدك ليلى فلكم	بِتُّ أشكو قِصَرَ الليلِ معك

وهكذا عاش ابن زيدون وولادة أول عهدهما في وصال معطاء، لا يقطعه إلا تباعد مؤقت واعد بمزيد من الرخاء.

غير أن الجو الذى كان يتنفس فيه هذا الحب لم يكن نقيًا، فقد كانت تعكر صفوه ألوان من الحسد والمنافسة ومزاحمة الآخرين. فمعروف أن عددا من الشعراء والكتاب كانوا يترددون على ملتقى ولادة، ويقيمون صلات معها من خلال الأدب وجلسات الاستماع. وقد كان جل هؤلاء ينفس على ابن زيدون مكانته من ولادة، ويعمل - ما استطاع - على إبعاده وإخلاء الجو لنفسه. وكان من أبرزهم ابن القلاس وابن عبدوس.

أما الأول فقد استطاع ابن زيدون أن ينحيه من طريقه ويحمله على الانسحاب من الميدان، حين وجه إليه قصيدة قاسية جعلته يؤثر السلامة . وأما الثانى فقد كان عنيدًا داهيه ماكرًا، فظل يزاحم ابن زيدون، بل راح يكيد له عندها، فاضطر ابن زيدون إلى كتابة رسالة هزلية يسخر فيها منه، وجعلها على لسان ولادة.. ولكن هذه الرسالة زادت ابن عبدوس حنقًا على ابن زيدون، فلم يكتف بإثارة ولادة عليه، بل اشترك فى تأليب ابن جهور ضده، حتى انتهى به ذلك إلى السجن، وخلا الجو لابن عبدوس[1].

على أن سجن ابن زيدون فى قرطبة، تم فراره من السجن إلى إشبيلية، ثم عمله في دولة بنى عباد، وعدم إتاحة الظروف له أن يستقر فى قرطبة بصفة دائمة ليواصل حياة طبيعية مستقرة، هذا بالإضافة إلى انغماسه في السياسة وعدم تمكنه من رعاية حبه رعاية كاملة، كل ذلك قد ألهى عنه ولادة إلى درجة تكاد تكون نهائية.. أما هو، فقد عملت كل تلك العوامل على صقل نفسه وترقيق وجدانه وتعميق إحساسه بالأسى، فترك التورط فى المكايدة، وكف عن الأذى بالتعريض والتلميح فضلاً عن المباشرة والتصريح.. وكان ينتهز الفرص المتاحة ليعبر عن جوهر حبه بعيدًا عن كل الشوائب.

---

(١) ظلت العلاقة بينهما حتى تجاوزا الثمانين. وقد مات هو سنة ٤٧٢ ثم ماتت هى سنة ٤٨٤هـ وقد قاربت المائة وتبددت ثروتها حتى كان يساعدها بعض الأصدقاء.

وكان دائم التذكر لهذا الحب جاعلا من عهده أجمل العهود ومن ذكرياته أحلى الذكريات. كما كان دائم المقارنة فى أشعاره بين حاله بالأمس حيث الوصال والمودة تشرق بهما الدنيا وتتجمل الحياة، وبين حاله اليوم حيث القطيعة والتدابر يظلم بهما الوجود ويقبح وجه الزمان.. ولقد أودع ابن زيدون فى أشعاره التى من هذا اللون أعمق معانى الحب وأحر لواعج الصبابة وأروع صور التجارب العاطفية الصادقة.

ومن هذا اللون من شعره، قصيدته النونية المشهورة التى بعث بها من إشبيلية إلى ولاّدة بقرطبة، وذلك بعد فراره من سجن ابن جهور والتجائه إلى بلاط ابن عباد.

وفى تلك القصيدة يقول:

أضحى التنائى بديلا من تدانينا ... وناب عن طيبب لُقيانا تجافينا

بنتم وبنا فما ابتلت جوانحنا ... شوقا إليكم ولا جفت مآقينا

نكاد حين تناجيكم ضمائرنا ... يَقضى علينا الأسى لولا تأسينا

حالت لفقدكمُ ايامُنا فغدت ... سُودا، وكانت بكم بيضا ليالينا

إذ جانبُ العيشِ طَلْق من تألُّفنا ... ومربع اللهو صافٍ من تصافينا

لا تحسبوا نأيكم عنا بغيرنا ... إن طالما غير النأىُ المحبينا

والله ما طلبت اهواؤنا بدلا ... منكم ولا انصرفت عنكم أمانينا

ومن هذا اللون من شعر ابن زيدون كذلك، قصيدته القافية، التى قالها بعد أن عاد إلى بلده مستخفيًا من إشبيلية.. والزهراء ضاحية قرطبة الجميلة، قد ألهمته أن يقول في هذه القصيدة التى بعث بها إلى حبيبته الأولى:

إنى تذكرتك بالزهراء مشتاقا ... والأفق طلق ومرأى الأرض قد راقا

وللنسيم اعتلال فى أصائله ... كأنه رقَّ لى فاعتل إشفاقا

والروض عن مائه الفضى مبتسم ... كما شققتَ عن اللَّبات أطواقا

نلهو بما يستميل العين من زَهَرٍ ... جال الندى فيه حتى مال أعناقا

كأن أعينه إذ عاينت أرقى ... بكت لما بى فجال الدمع رقراقا

لو شاء حملى نسيمُ الصبحِ حين سرى ... وافاكُم بفتى أضناه ما لاقى

ولكن هذا الشعر وغيره لم يلين قلب ولاّدة، ولم يفتحه ثانية لابن زيدون، فقد تحطم حبها له بعوامل عديدة. منها منافسة الآخرين وتشويههم صورته، ومنها تمكين ابن زيدون لأعدائه من نفسه، وتورطه في الإساءة إلى حبيبته بما يجرح أنوثتها ويدمى كبرياءها، ومنها قوة شخصية كل من الحبيبين بحيث كان أحدهما لا يكمل الآخر وإنما كان يصدمه ويواجهه، ومنها أن كلا منهما كان شاعرًا، وكان ابن زيدون أقوى شاعرية وأعظم شهرة، بل كان أحيانًا ينتقد شعر ولاّدة، مما جعل إحساسها به يشوبه كثير من الإحساس بالخطر على الذات - ذات الشاعرة الكامنة في المحبة - التى تعتز بفنها اعتزازًا لا يمكن أن تضحى به من أجل رجل طاغٍ لامع، لا تحب أن يحوّل نورهُ بريقَها إلى ظلام.

ومن هنا كانت نهاية هذه القصة العاطفية نهاية طبيعية، بأن انتهى الحب من قلب المحبوبة وأصبح ذكرى قد لا تحرك شجنا، على حين بقى هذا الحب فى قلب المحب، وصار لهيبًا كامنًا تؤجحه أية نسمة تهب من مواطن الذكريات، بل قد تحوّل هذا الحب لدى الحبيب الشاعر إلى رمز لمأساة حياته كلها، تلك الحياة التى امتلأت بالصراع والعذاب والمرارة إلى جانب ما امتلأت به - فى بعض الأحيان - من الوئام والهناءة والحلاوة.. فكثيرا ما كان يبكى حظه ويندب أيامه ويتحدث عن عذاباته، من خلال حديثه عن تجربة حبه. وكثيرًا ما كان يتخذ حديثه عن ولاّدة وأيامه الكئيبة بعدها تجسيدًا - أو معادلا موضوعيًا - لقصة حياته كلها، وكأن حديثه عن حبه المخفق وعذابه بالهجر ومرارته بالقطيعة، ليس إلا متنفسًا يعبر بواسطته عن حياته المخفقة وعذابه بتآمر الأعداء ومرارته بقطيعة حسن الحظ.



المعتمد بن عباد*

الشاعر الملك السجين

كانت حياة هذا الشاعر صورة حية لتقلب الزمن، ومثالاً مجسما لتناقض الأيام. بل كانت حياته هى الحياة نفسها، بنهارها المشرق وليلها المظلم، بربيعها الضاحك وخريفها العبوس، بقممها التى تصافح السحاب وسفوحها التى تعايش التراب.. هذه هى النظرة العابرة أو الشاعرة، التى لا تحلل ولا تعلل، وإنما تنفعل بالنتائج دون غوص في المقدمات، وتنظر إلى الأمور بعين العاطفة وتتحسسها بنبض القلب، من غير إرهاق لعين العقل في تلمس ما وراء هذا التقلب والتناقض من مسوغات أو مسببات.

على أنه إذا كانت النظرة المستأنية المتعلقة تنفى التناقض في الحياة، وترجع كل ظاهرة إلى سببها وترد كل نتيجة إلى مقدمتها، فكذلك حياة شاعرنا الملك السجين، الذى انتقلت به الحياة من قاعة العرش الوضاءة إلى زاوية السجن المظلمة، وانتزعت من يده صولجان الملك لتضع حول هذه اليد قيد السجين.. إن لهذا التقلب الذى أخذ شكل التناقض أسبابه ومسوغاته من حياة الشاعر، كما يأتى الظلام بعيد الضياء، ويعبس الخريف بعد ابتسام الربيع!.

نشأ المعتمد في بيت ملك، فأبوه المعتضد بن عباد ملك إشبيلية في عهد ملوك الطوائف بالأندلس، وجده القاضى ابن عباد - من قَبْل أبيه - مؤسس ملك بنى عباد فى هذا الإقليم الأندلسى الكبير منذ أواخر العهد الأموى، وضِعف الخلفاء الأمويين بقرطبة عن ضبط أطراف الدولة، مما جعل بعض حكام الأقاليم يستقلون بها عن الحكومة المركزية الأموية.

وقد كان استقلال ابن عباد جد المعتمد بإشبيلية سنة ٤١٣هـ.

---

* نشر هذا المقال في مجلة الهلال عدد يناير ١٩٧٣.

أما المعتضد والد الشاعر، فقد تولى ملك إشبيلية بعد موت أبيه سنة ٤٣٣، وكان جبارًا مهيبًا، كما كان شاعرًا أيضا. وقد دعم مملكة إشبيلية، وأحرز انتصارات كبيرة على خصومه.

وقد ولد له ابنه محمد قبيل أن يلى الملك بقليل، سنة ٤٣١هـ. وكان مولده في مدينة باجة غربى الأندلس، وقد عُرف هذا الوليد الأمير بالذكاء. فلما شبّ - وكان أبوه المعتضد قد صار ملك إشبيلية - نَشَّأه على الثقافة الرفيعة، فأحب الأدب وكلف بالشعر، وقال نماذج جيدة منه منذ حداثته.

ولكن الوالد الملك حمَّل الابن الفتى الأمير الشاعر مسئوليات سياسية وعسكرية قد لا تتفق مع طبيعته الفنية وتكوينه الأدبى. فقد ولاه قيادة الجيش مرة وعمره لا يتجاوز الثانية عشرة، كما عينه حاكمًا على مدينة شِلْب وعمره نحو أربعة عشر عامًا سنة ٤٤٥هـ. ولكن الأمير الشاب الفنان غلب عليه الانطلاق وعدم أخذ الأمور مأخذ الجد. وقد ساعد على ذلك التقاؤه فى تلك المرحلة المبكرة من عمره بالشاعر المتحرر المغامر ابن عَمَّار. فقد توثقت بينهما الصداقة، وتقاربت المشارب، فكانت لهما لقاءات ومجالس، تتجاوب فيها رنات الكؤوس مع أنغام العيدان، ويتعاقب خلالها إنشاد الأشعار وترجيع الألحان.

ثم دخلت شخصية ثانية حياة الأمير، جرفته أكثر إلى حياة الرفاهية والمتعة والإسراف فى الملذات، التى تنفع زادًا لفنان منطلق ولكنها تضر أميرًا مسئولا وملكًا مستقبلا. هذه الشخصية هى «اعتماد» الرُّمَيْكيَّة، التى كانت جارية تاجر من مياسير إشبيلية يسمى «رميك». وقد رآها الأمير فى إحدى نزهاته مع صاحبه ابن عمار، فأعجب بها، وزاد من تعلقه بها معرفتها بالشعر وقدرتها على قرضه على البديهة. فاشتراها من مالكها ثم تزوجها، وظل مفتتنا بها محققًا كل تطلعاتها حتى ما كان يصل إلى درجة الحماقة. فقد حكوا أنها رأت مرة بعض الفتيات الريفيات يمشين فى الطين، فطلبت من المعتمد أن تفعل مثلهن، فجعل لها فى حديقة القصر طينًا صناعيًا مناسبًا من الكافور والطيوب وماء الورد، ثم خاضت اعتماد في هذا مع جواريها. بل قيل إن المعتمد قد اختار لنفسه هذا اللقب بعد أن صار ملكا لكى تتشابه حروف لقبه مع حروف اسم حبيبته. وكان قد خلَف أباه المعتضد على الملك بعد وفاة الأب سنة ٤٦١هـ. وقيل إنه اتخذ أولا لقب المؤيد ثم الظافر.

ومنذ تولى المعتمد الملك مال إلى سياسة المسالمة والبعد عن المتاعب، حتى ولو كانت تلك المتاعب مما يحتمه الواجب، كل ذلك لكى يفرغ إلى حياته، حياة الفنان المنطلق الذى يريد من الحياة أن تكون كما يريد... وقد جنى الشعب الأندلسى في إشبيلية بعض الخير العاجل من وراء تلك السياسة، حيث خفت عنهم وطأة الحاكم التى قاسوا منها أيام أبيه المعتضد، وحل محلها تسامح ورخاء وتعاطف وأمن.. وكان الأدباء والشعراء أسعد الناس بالملك الفنان، فقد قربهم وكرمهم وجعل وزراءه وكبار رجال دولته منهم. وكان فى مقدمتهم ابن زيدون وابن عمار. ولكن طبيعة المعتمد وطريقته في الحياة، وسياسته في الحكم المتأثرة بطبيعته وطريقة حياته، قد جرت عليه وعلى شعبه بعد ذلك كثيراً من الضر..

حقيقة قد حاول المعتمد أن يقوم ببعض الأعمال البطولية من وجهة نظره أو من وجهة نظر بعض مستشاريه، ولكن تلك الأعمال كانت في جملتها أذى للشعب الأندلسى ووبالا عليه هو خاصة، فمثلا قد استهل حكمه بتنفيذ ما خطط له والده من الاستيلاء على قرطبة عاصمة بنى جهور. فلما حاصر يحيى بن ذى النون صاحبُ طليطلة هذه العاصمة الأندلسية سنة ٤٦٢هـ، واستعان حاكمها عبد الملك ابن جهور بالمعتمد، سير نحوه جيشًا ضخما حمل الذنونيين علي التراجع والانسحاب، ثم انتهز العباديون الفرصة فزحفوا نحو قصر ابن جهور، وأجبروه على التسليم، ثم نُفى هو وأهله، واستتب الأمر لبنى عباد بهذه الطريقة الغادرة، التى يغلب على الظن أنها من وسوسات بعض أعوانه الخبثاء.. وقد كان الجزاء من نفس العمل تقريبًا، فقد انتهز ابن ذي النون الفرصة وعاد إلى مهاجمة قرطبة سنة ٤٦٧ وقتل سراج الدولة بن المعتمد الذي كان يحكمها من قبل والده.. حقيقة قد تمكن ابن عباد بعد ثلاث سنوات من استعادة قرطبة بجيش ضخم وبعد معركة ضارية، وعين ابنه المأمون حاكمها، ولكن المدينة كان مصيرها السقوط بعد ذلك في أيدى المرابطين سنة ٤٨٤، كما كان مصير ابنه المأمون القتل. وهكذا فقد المعتمد اثنين من أبنائه ثمنا لهذه المغامرة.

كذلك قام ابن عباد بمغامرة أخرى كلفته الكثير، ففي عام ٤٧١هـ جهز جيشًا لفتح مرسية بإلحاح وزيره وصديقه الشاعر المغامر ابن عمار، وتعاقد مع أمير برشلونة على إمداده بالجنود المرتزقة لقاء مبلغ من المال. ولكن الحملة فشلت أول الأمر، فعاد ابن عمار إلى مرسية ثانية مستعينًا هذه المرة بمؤازرة عبد الرحمن بن رشيق قائد حصن بلج، فاستسلمت

المدينة، وتولى ابن عمار إدارتها ن قبل المعتمد، ولكنه كمغامر طامع أراد بعد حين أن يستقل بها، وظهرت منه بوادر تدل على نواياه، فما زال به ابن عباد حتى قبض عليه وسجنه في إشبيلية ثم قتله بيده سنة ٤٧٧هـ.

على أن سياسة المعتمد في علاقته بالدول الإسبانية المتاخمة كانت هى أيضا تتسم بالتردد والاضطراب، ولا تأخذ الشكل الجاد الحازم، فقد حدث سنة ٤٧٠هـ أن قام ألفونسو السادس بحملة على إشبيلية ملأت القلوب رعبًا، فلم يجد المعتمد سبيلا إلى رده إلا دفع الإتاوة لمدة عامين، ثم عقد معه معاهدة تم بموجبها تزويد المعتمد بالمرتزقة الإسبان مقابل جزية سنوية.. وكان هذا التهادن مع الملك الإسبانى مما ساعد على تمكينه من مخططه في الاستيلاء على الأراضى الأندلسية، حتى سقطت طليطلة الحصينة فى يده سنة ٤٧٨هـ بعد أن ظلت قرونًا تحت راية العروبة..

وبعد سقوط طليطلة بدأ المعتمد - كغيره من ملوك الطوائف - يستشعر الخطر الإسبانى ويدرك الخطأ الذى وقع فيه بالانهماك فى اللهو، وتبديد الجهد في التناحر، وغضِ الطرف عن العدو الخارجي. وهنا التفت إلى الشمال الإفريقى فرأى دولة إسلامية قوية، هى دولة المرابطين التى على رأسها القائد القوى يوسف بن تاشفين. فرأى - مع بقية ملوك الطوائف - أن يستنجد بهذه القوة الإفريقية الفتية - فجاء ابن تاشفين إلى الأندلس بجيش قوى، ونازل مع الأندلسيين جيش ألفونسو في موقعة «الزلاَّقة» وهزمه، ثم غادر الأندلس بعد أن منحها قوة كان من المفروض أن يستغلها ابن عباد وغيره من ملوك الطوائف..

ولكن سلوك ابن عباد - وغيره من هؤلاء الملوك الصغار - لم يتغير، حيث ظل بعيداً عن الجدية ومواجهة الخطر الإسبانى الذى يحاول التهام الأراضى الأندلسية العربية جميعًا.. وهنا وجد ابن تاشفين الفرصة قد حانت لانتزاع الأندلس من يد ملوك الطوائف الذين على شاكلة المعتمد، وضمها إلى دولته فى أفريقيا، فهذا في نظره أولى من سيطرة الإسبان عليها وضمها إلى دولتهم.

وهكذا عَبَر يوسف بن تاشفين إلى الأندلس من جديد سنة ٤٨٤هـ. وكان قد عبر بعد سنة «الزلاقة» مرة ثانية سنة ٤٨١هـ ولكنه لم يحسم الموقف كما حسمه فى هذه المرة الأخيرة. فقد سار إلى غرناطة واستولى عليها، ثم وزع قوات إلى أقاليم مختلفة من الأندلس للاستيلاء عليها، وجعل قوته الرئيسية مركزة للاستيلاء على إشبيلية.

وقد فقد المعتمد ابنين من أبنائه أثناء استيلاء المرابطين على أقاليم الأندلس، فقد ابنه المأمون في قرطبة كما سبقت الإشارة إلى ذلك، وفقد ابنه الراضى فى رُندة. أما هو فقد تأهب للدفاع عن إشبيلية واستنجد بحليفه ألفونسو الذى أمده بجيش لم يستطع الوصول إلي عاصمة ابن عباد، بل أدركه المرابطون قرب قرطبة فهزموه، واضطر ابن عباد إلى النزول بقوته كلها للدفاع عن نفسه وعن بلده، ولكن المرابطين كانوا أكثر عدداً وعتاداً فهزموه، وقتلوا ابنه مالكًا بين يديه، فاضطر إلى التسليم بعد أن قاوم قدر طاقته، وبعد أن استبان عاقبة كل أخطائه، فأغمد سيفه، ونزل من القصر إلى الأسر، ووُضع في يده القيد، وسيق هو وبقية أهله، فحُملوا في سفائن سارت في الوادى الكبير، ومنه توجهت إلى طنجة في إفريقيا، ثم استقر المقام بابن عباد في سجن أغمات بمراكش وظل به بقية حياته إلى أن توفى سنة ٤٨٨هـ.

وإذا كانت هذه النهاية المؤلمة نتيجة لمقدمات من سلوك الملك الشاعر وأعماله، فهى لا تخلو مع ذلك مما يثير الإشفاق ويبعث على الأسى، وخاصة إذا عرفنا أن الرجل لم يكن سيئًا ولا شريراً، وإنما كان إنسانًا حمل ما ليس من طبيعته أن يحمله، ووجه إلى مسار كان من الخير له أن يسير في غيره. فهو رجل فنان يميل إلى التحرر والانطلاق، وإذا أخذ نفسه بأمر جاد مجهد فلا يمكن أن يكون أعباءَ الملك وشئونَ السياسة وقيادةَ الجيوش. وبرغم مواقفه التى لا تتلاءم مع قوة الحاكم وصلابة القائد في كثير من الأحيان، قد سجل التاريخ له بعض المواقف التى تشرفه كإنسان عربى.

ومما يضاعف الإشفاق على المعتمد ويثير مزيداً من الأسى لأجله، تلك المبالغة في الأذى الذى لقيه على يد ابن تاشفين وهو سجين. فقد جُرد أولا من كل ما يملك، وحُمل إلى سجنه بمراكش فقيراً معدمًا، تاركًا وراءه الثراء الضخم والملك العريض، بقصوره العديدة وبساتينه اليانعة وكنوزه الغنية، ثم وُضع فى القيد في كثير من الأحيان وكأنه أحد اللصوص أو السفاحين أو قطاع الطرق، وأخيراً لم يُمنح في سجنه هو وأسرته - أو ما بقى منها - ما يكاد يسد حاجتهم الضرورية، حتى لبست بناته الثياب الممزقة، وسرْن أمامه حافيات، واضطر بعضهن إلى غزل الصوف بالأجر لنيل ما يستعان به على قسوة الحياة. هذا بالإضافة إلى فقد عدد من أبنائه فى حملة المرابطين على الأندلس، ووقوع إحدى بناته

أسيرة أثناء تلك الحرب، ثم ابتياع تاجر إشبيلى لها، وتزويجها لابنه بعد استئذان المعتمد إجلالا لذكراه...

كل هذا يشعرنا بأن المعتمد الإنسان قد جنى عليه المعتمد الملك، فقد كان - في الحق - إنسانًا فنانًا لا يستحق كل تلك الألوان من العذاب الذى بلغ بحياته درجة المأساة...

ومما يجعل مأساة المعتمد تمس القلب أكثر، تعبيره بالشعر الجيد عن جوانبها المفعمة بالعبرة، الجياشة بما يثير الرحمة.

فقد أثارته دعوة بعض أعوانه إياه أن يستسلم أول مقدم المرابطين، فثارت فيه النخوة الكامنة، وانتفض يستل سيفه ويدافع عن بلده ويقول:

قالوا: الخضوع سياسة	فليَبدُ منك لهم خضوعْ
وألذ من طعم الخضو	ع على فمي السم النقيع
إن يَسْلُب القومُ العدا	ملكي وتُسلمني الجموع
فالقلب بين ضلوعه	لم تُسلم القلبَ الضلوع
لم أُستلَب شرفَ الطبا	ع، أيُسلَبُ الشرفُ الرفيع

وحين انتهى به الأمر إلى الأسر، ونُقل إلى الشمال الإفريقي، وصل إلى موضع كان الأهالي فيه يستسقون السماء بعد جفاف أصابهم، فقال فى هذا الموقف.

خرجوا ليستسقوا فقلت لهم:	دمعي ينوب لكم عن الأنواءِ
قالوا حقيق في دموعك مَقْنَعٌ	لكنها ممزوجة بدماء

ولما عانى من قسوة الأغلال في سجنه، قال معبرًا عن آلامه المبرحة من عض قيده:

تَعطَّفُ فى ساقِي تَعَطُّفَ أرقم	يُساورها عضا بأنياب ضيغم
مخافةَ مَنْ كان الرجال بسيبه	ومن سيفه في جنة وجهنم

وكان في محبسه وقيده يستثيره الانطلاق، ويهيج شجونَه طيفُ الحرية، فإذا رأى طائرًا طليقًا غبطه على تلك الطلاقة وراح يقول:

بكيتُ إلى سربِ القطا إذْ مَرَرْن بي سوارحَ، لا سجنٌ يعوق ولا كَبْلُ

ولم تَكُ -والله المعيذ- حسادة ولكن حنينا، إنَّ شَكْلى لها شَكْل

فأسرحُ، لا شملى صديع ولا الحشا وجيع، ولا عيناى يُبكيهما ثُكْل

هنيئا لها أن لم يُفرَّق جميعُها ولا ذاق منها البعدَ عن أهلها أهلُ

وأنْ لم تَبت مثلى تطير قلوبها إذا اهتز باب السجن أو صلصل القفل

لنفسى إلى لُقيا الحِمام تَشَوفٌ سواى يُحب العيش في ساقه حَجل

ألا عَصم الله القطا في فراخها فإن فراخي خانها الماء والظل

وسمع قمرية تنوح فهاجه نواحها، وتذكر فجيعته وراح يقول مقارنًا بين حالها وحاله:

بكت أن رأت إلفين ضمهما وكرُ مساء، وقد أخْنى على إلفها الدهرُ

وناحت فباحت، واستراحت بسرها وما نطقت حرفا يبوح به سر

فمالىَ لا أبكى؟ أم القلب صخرة وكم صخرة في الأرض يجرى بها نهر

بكت واحداً لم يشجها غير فقده وأبكى لألاف عديدهمُ كُثْر

بُنَىُّ صغير، أو خليل موافق يُمزَّق ذا فقر ويُغرق ذا بحر

ونجمان زَيْنُ للزمان احتواهما «بقرطبة» النكداء، أو «رندة» القبر

عذرت إذَنْ أنْ ضَنَّ جفنى بقطرة وأن لؤمت نفسى فصاحبها الصبر

فقل للنجوم الزُّهر تبكيهما معى لمثلهما فلتحزن الأنجم الزُهْر

وحين أقبل عليه العيد في سجنه، ودخلت عليه بناته يلبسن ممزق الثياب وفي أيديهن المغزل يغزلن به للناس بالأجر، ثارت في نفسه ذكريات العز السالف وراح يقول لنفسه:

فيما مضى كنتَ بالأعياد مسرورا فساءك العيدُ في أغماتَ مأسورا

ترى بناتك فى الأطمار جائعة يغزلن للناس، ما يملكن قطميرا

برزن حولك للتسليم خاشعة أبصارهن، حسيرات مكاسيرا

يطأن في الطين والأقدام حافية كأنها لم تطأ مسكًا وكافوراً

قد كان دهرك إن تأمره ممتثلا فردك الدهر منهيًا ومأموراً

ومن أمارات الوفاء الذى يتسم به الشعراء الأصلاء، تلك الرابطة التى ظلت تشد طائفة من أصدقاء الشاعر إليه وتشده إليهم، برغم سجنه وقسوة الظروف عليه، ومن هؤلاء الشعراء: أبو بكر الداني، وابن حمديس الصقلي، وابن عبد الصمد.

وكانت قمة أحزان المعتمد قد تبلورت فى رثائه لنفسه قبل وفاته، وإيداعه هذا الرثاء أبياتًا باكية أوصى بأن توضع على قبره... وفى هذه الأبيات يقول وهو لم يزل حيا:

قبرَ الغريب سقاك الرائحُ الغادى	حقا ظفرتَ بأشلاء ابن عبادِ
بالحلم، بالعلم، بالنُّعْمَى إذا اتصلت	بالخصب إن أجدبوا بالرى للصادى
بالطاعن الضارب الرامى إذا اقتتلوا	بالموت أحمرَ، بالضرغامة العادى
بالدهر في نِقَمٍ، بالبحر في نعم	بالبدر في ظلم، بالصدر في النادى
نَعَمْ هو الحق حايانى به قدر	من السماء فوافانى لميعاد...
ولم أكن قبل ذاك النعش أعلمه	أن الجبال تهادى فوق اعواد
كفاك، فارفق بما استُودعت من كرم	رواك كُلُّ قَطُور البرق رعاد
يبكى أخاه الذى غَيَّبْتَ وابلَه	تحت الصفيح بدمع رائح غاد
حتى يجودك دمع الطل منهمرا	من أعين الزهر، لم تبخل بإسعاد
ولا تزال صلاة الله دائمة	على دفنيك، لا تُحْصَى بتعداد

رحم الله ابن عباد وغفر له، فقد كان فنه الشعرى من أروع الحسنات، التى يرجى أن يُذهبن ما كان له كملك من سيئات.



أمية بن أبي الصلت الأندلسي *

العبقرية العلمية والموهبة الأدبية

بين كل طوائف الأندلسيين يبرز عدد غير قليل من الأدباء الموهوبين. وقد برز بين أطباء الأندلس بخاصة أدباء مرموقون، يمكن أن يلفت النظر من بينهم أناس بلغ بهم النبوغ فى الطب والأدب مبلغًا محيراً، حتى لا يكاد يعرف الدارس لآثارهم وحياتهم أين يضعهم، أفي الأطباء الأدباء؟ أم مع الأدباء الأطباء؟ وذلك لاتضاح النبوغ وعظمة النتاج في الطب والأدب على السواء.

ويمكن أن نأخذ مثالا لهؤلاء الأطباء الأدباء المحيرين من أبناء الأندلس، «أمية بن عبد العزيز الداني» الذى يطلق عليه كذلك «أمية بن أبى الصلت الأندلسي»، وهو - كما يرى - مشتبه الاسم مع الشاعر المشرقي القديم «أمية ابن أبي الصلت». غير أنه يفرق بينهما بإلحاق لقب «الداني» بصاحبنا الطبيب. أو إلحاق لقب «الثقفى» بالآخر المشرقى، فصاحبنا الطبيب الأندلسى من بلدة «دانية» الأندلسية، على حين يُنسب الآخر المشرقي إلى قبيلة «ثقيف» إحدى الأصول العربية المشرقية..

وقد عاش أديبنا الأندلسي الشاعر حياة حافلة بالنضال والارتحال، موزعة بين اليسر والعسر، فكانت حياة غنية خصبة، مفعمة بالحركة ثرية بالنتاج!.

فقد ولد سنة ٤٦٠ هـ ببلدة دانية في شرقي الأندلس، ونشأ بها في عهد ملوك الطوائف. ومعروف أن «دانية» كانت تحت حكم العامريين في تلك الفترة، ثم تحت حكم بني هود، إلى أن انتزعها المرابطون. ومعروف أيضًا أن «دانية» في ذلك العهد كانت إحدى العواصم العلمية بالأندلس، أي أنها كانت بيئة ثقافية صالحة لينشأ بها هذا الوليد الواعد «أمية بن عبد العزيز». وقد تلقى بالفعل على شيوخ «دانية» أصول العلوم العربية والإسلامية، كما تلقى قدراً لا بأس به من العلوم العقلية. ولأمر ما ترك أمية «دانية» ورحل إلى إشبيلية في عهد المعتمد بن عباد. ومعروف أنها كانت من أعظم العواصم الأندلسية ازدهاراً بالفن، وبخاصة الأدب والموسيقى. ومعروف أيضًا أنها كانت مركزًا من مراكز دراسة العلوم، وبخاصة الطب.. ومن هنا يمكن أن نتصور ما كان لتلك المدينة المزدهرة علمًا

* نشر هذا المقال في مجلة الهلال عدد مارس سنة ١٩٧٣.

وفنًا من تأثير في تكوين أمية وإنضاج ثقافته وتنويعها.. غير أن إشبيلية والأندلس كلها كانت في عهد قلق وضعف فى أواخر سنوات الطوائف، كما كانت مهددة بالإسبان من الشمال، وبالمرابطين من الجنوب. لهذا لم يقنع صاحبنا بإشبيلية ولا بالأندلس جميعا، بل يمم وجهه نحو مصر، حوالى سنة ٤٨٠هـ، وزاول فيها نشاطًا فكريًا وأدبيًا كبيرًا. غير أن الحظ خانه أثناء مقامه بمصر، فحدث ما أدى إلى سجنه نحو ثلاث سنوات بالقاهرة. ذلك أن السلطان الفعلي بمصر حينذاك كان للوزير الأفضل بن بدر الجمالي، وكان رجله في الإسكندرية هو القاضي ابن حديد، وحدث أن جاءت إلى مياه الإسكندرية سفينة محملة بالنحاس، وقد أصيبت السفينة بعطب وغاصت في المياه. ولما كان أمية في الإسكندرية حينذاك، ولما كان عارفًا بالهندسة - ضمن معارفه العلمية المنوعة - فقد تكفل بتعويم السفينة من جديد وإنقاذ حمولتها، وتعهد بذلك للقاضى ابن حديد، الذى تعهد بدوره للوزير الأفضل بالقاهرة.

وأعد أمية آلات هندسية معينة، وربط السفينة بحبال خاصة، واستخدم نحو مائة وخمسين من الرجال الأشداء في جذب الحبال، فطفت السفينة وأوشكت المحاولة أن تنجح، لولا أن تكاثر الناس على الشاطىء، واشتركوا فى عملية الجذب دون نظام، مما أدى إلى انقطاع الحبال وغوص السفينة ثانية، وإصابة كثير من الناس بإصابات مختلفة نتيجة لوقوع بعضهم على بعض.. وغضب القاضي ابن حديد، ووبخ أمية، فلم يقبل الإهانة، فرفع الوالي الأمر إلى الوزير الأفضل - مع ما يوغر صدره بطبيعة الحال - فأمر بالقبض على العالم الأندلسي الأديب، وإرساله إلى القاهرة حيث سجن.

غير أن هذا الحادث وما أعقبه من سجن لا يشوه الوجود المشرف لأمية على أرض النيل، فقد تفاعل مع البيئة العلمية والأدبية بمصر تفاعلاً خصبًا. فناظر العلماء، وعلم التلاميذ، وعمل في ديوان الإنشاء، وشارك في شتى ألوان النشاط العلمى والفنى وخاصة الطب والفلك، والكتابة والشعر، كما ألف أعمالا ممتازة من بينها «الرسالة المصرية» التى تحدث فيها عن كثير من عادات المصريين وتقاليدهم، كما عرض للبيئة المصرية وكثير من علمائها وأدبائها.. كذلك من بين مؤلفاته في مصر «الوجيز» في علم الهيئة، و «رسالة العمل بالإسطرلاب»، وكتاب «الأدوية المفردة» في الطب، وكتاب «تقويم الذهن» في المنطق، إلى غير ذلك من الكتب..

وفي سنة ٥٠٠ هـ -أو بعد ذلك بسنوات قليلة- ترك أمية مصر إلى تونس، حيث نزل بالمهدية. وكانت تونس حينذاك تحت حكم بنى باديس من قبائل صنهاجة، وكانت ككثير من بلاد الشمال الإفريقى مسرحًا لصراعات شتى بعضها بين القبائل الإفريقية من أبناء البلاد، وبعضها الآخر بين الوجود العربى الإسلامى على تلك الأرض، وبين العدوان «النورماندى» والصليبى عليها..

ومع ذلك يبدو أن أمية رأى أن الشمال الإفريقى أنسب لإقامته في مصر، وبخاصة إذا كانت مصر - في تلك الآونة - لم تمنح السلام الذى كان يحلم به. وهكذا اتخذ أمية «تونس» مستقرًا، وعاش في ظل ثلاثة من حكامها الصنهاجيين، وهم: يحيى بن تميم، وعلى بن يحيى، والحسن بن على.

وفى هذا المستقر الإفريقى، أكمل أمية ما كتب له من عمر، ثم مات سنة ٥٢٩هـ أو نحو هذا التاريخ. كما أكمل مسيرته العلمية والفنية والأدبية، وأنجز بقية مؤلفاته، وأعطى هذا العطاء الفنى المنوع المحير، لأننا أمامه لا نتساءل فقط: أكان أمية أديبًا يهوى الطب، أم كان طبيبًا يهوى الأدب، بل نتساءل - ونحن في دهشة بالغة - أكان مهندسًا أم فلكيًا أم فيلسوفًا أم مؤرخًا أم موسيقيًا أم طبيبًا أم أديبًا؟؟ فقد أثر عنه نشاط موفور ونتاج خصب في كل ميدان من تلك الميادين. حتى أوقع في الدهشة البالغة، من عبقريته الفذة، وموهبته النادرة المتعددة الجوانب..

إن اجتماع الموهبة الأدبية مع فرع واحد من فروع المعرفة - كأن يكون الرجل مهندسًا وأديبًا، أو طبيبًا وكاتبًا - مما يدعو إلى الإعجاب. فماذا يمكن أن يقال في هذه الشخصية العربية العجيبة التى مارست كل تلك العلوم والفنون، على ما بين بعضها وبعض من تناقض أو ما يشبه التناقض فى أقل تقدير؟!.

ففى مجال الهندسة أثر عنه كتاب يسمى «الوجيز» وآخر يسمى «الاختصار» يقال إنه اختصار لكتاب «إقليدس».. ولا يمكن أن ننسى في هذا المجال، تلك المحاولة التى سجلها له التاريخ. وهي محاولة تعويم سفينة غارقة في مياه الإسكندرية، فهي محاولة - رغم انتهائها بالفشل - قد نجحت أول الأمر واستطاع بها أن يجعل السفينة تطفو، بفضل ما استخدم هذا المهندس العربى من علمه وأدواته. ولولا ما أحاط بالمحاولة من أخطاء خارجة عن إرادته ساعة التنفيذ، لنجحت وسجلت سبقًا كبيرًا لهذه الشخصية العربية العبقرية!.

وفى مجال الفلك خلف لنا أمية رسالة فى «العمل بالإسطرلاب» منها نسخة مخطوطة فى برلين وأخرى في لندن وثالثة في باريس. كما خلف أيضًا صحيفة جامعة تقوّم بها جميع الكواكب، كما نص على ذلك «بروكلمان» في ملحق تاريخه المشهور. كل هذا بالإضافة إلى نص جُل من أرخوا لحياة أمية على أنه كان من كبار العلماء في الفلك. هكذا يقرر الثقاة من المؤرخين بعبارات مختلفة، كالسيوطى والذهبى وغيرهما.

وفى مجال الفلسفة والعلوم العقلية قد خلف لنا أمية كتابه «تقويم الذهن» وهو في المنطق، وقد نشره المستشرق الإسبانى «جونثالت بالنثيا» سنة ١٩١٥. وقد تكون له كتب أخرى

تتجاوز المنطق إلى فروع أخرى من فروع الفلسفة. فـقد سجل جُلُّ من كتبوا عنه من القدماء ما يؤكد اشتغاله بالفلسفة، حتى أصبحت هى أو الحكمة من بين ما يخلع عليه من ألقـاب، فقد وصفه ابن سعيد في كتابه «المغرب» بصفـة فيلسوف، ومثله فعل ابن العماد في كتابه «شذرات الذهب».. أما ابن خلكان فيقول عنه في كتابه «وفيات الأعيان»: إنه كان عارفًا بفن الحكمة..

وأما في مـجال التاريخ فقـد أثر عنه كتاب اسـمه «الديباجـة في مفاخر صنهـاجة» وعن كـتابات أمـية التـاريخية يـنقل عدد من المؤرخين التـالين له مثل: ابن الأنبـار، وابن عذارى، وابن الخطيب.

وأما فـي مجال الموسـيقى فـقد ألف رسـالة لعلى بن يحـيى بن تميم بن باديس، وهى رسالة تقـول دائرة المعارف الإسـلامية عنهـا إن أصلها العربى قـد فقد، وبـقيت لها ترجـمة عبـرية محفـوظة في باريس. وبالإضافـة إلى هذه الرسالة يذكـر المؤرخون أن أميـة كان من أعلام الموسيقى علما وعملا، بل يذكر ابن سعـيد أن أهل إفريقية قد أخذوا عن أمية الألحان التى هى الآن (أى في القرن السابع الهجرى) بأيديهم..

وأما في مجال الطب فقد برز أمية ربما أكثر من تبريزه فى أى علم آخر. ويبدو أنه نبغ فيه نبوغًا ملحـوظًا جعل ابن سعيد يقول عنه: «قد بلغ في صناعـة الطب مبلغًا لم يصل إليه غيره من الأطبـاء». وقد ألف أمية في الطب عددًا من الكتب منهـا: «الأدوية المفردة»، ومنها أيضًا كتاب «الانتصار لحنين ابن إسحاق»، وهو كتاب دافع فيه أمية عن حنين وانتصر له من عالم آخر، هو علي بن رضوان.. وفى «الرسالة المصرية» إشارات طبية بارعة تدل على تمكن أمية من مهنة الطب في صورة متطورة، فهو مـثلاً يوجب على الطبيب الإلمام بثقافات أخرى تعـينه على عمله الإنـساني، ويجـعل في مقـدمـة هذه الثقـافات العلوم الـطبيـعيـة والعلوم الإنسانية والموسيقى. كما يدعو الأطبـاء إلى الاهتمام بالروح المعنوية للمريض، حتى ليدعو إلى إلحـاق بعض رجال الفكاهة بالمستـشفيـات، ليـرفهـوا عن المرضى، وينشطوا نفوسـهم ويساعدوا بذلك في عملية العلاج..

وأما في مجال الأدب فـقد تألق أمية كما يتألق أي أديب موهوب مـحترف، بل عمل في جل فروع الأدب والمعرفة في عـصره، فكتب وشعر، وتنوعت كتاباته كـما تفرعت فنون شعره، بل إنه عمل كاتبًا رسميًا في ديوان الإنشاء بمصر، وخلّف ديوانًا شعريًا كبيرًا..

ومن أهم ما بقـي من آثاره الأدبية نثرًا «الرسـالة المصرية». ومن أهم مـا بقي من آثاره الشعرية، مجـموعة ضخمة حفظها العـماد الأصفهاني في كتابه المعـروف «خريدة القصر». أما ديوانه الشعري نفسه فلا يزال غير معروف المصير.

ومن خلال ما بين أيدينا من نثر أمية نستطيع أن نقرر أنه كان ناثرًا متمكنًا مجودا، ونثره يميل إلى الجزالة مع اليسر، وإلى التجويد مع الابتعاد عن التعقيد، وهو نثر توشيه الزينة البلاغية المتقنة غير النابية ولا المفتعلة، كما تتخلله اقتباسات واستشهادات تدل على سعة الإلمام بالتراث، وقوة المنشيء على استغلال محفوظه العظيم. ولعل النموذج التالي يوضح سمات نثر أمية، وهو سطور من رسالته المصرية يوضح فيها سبب ارتحاله عن الأندلس قائلاً: «كنت إبان عصر فيه الشباب مونق، وغصن الصبا مورق، إذ لمتى مسودة ولماء وجهى رونق، ممن سامحه الدهر بغفلة من غفلاته، وتجافى له عن غفوة من غفواته، فعاش آمن السرب، سائغ الشرب، لا يفرغ من أدب يرود رياضه، ويرد حياضه، إلا إلى طرب يعمر ميدانه، ويسحب ذيوله وأردانه. ثم تلون فقلب لي ظهر مجنه، وسقانى دردي دنه، فتدارك ما أغفله، واسترد ما بذله. واضطر إلى مفارقة الوطن والخروج عن العطن. فتماسكت إشفاقًا من مفارقه أول أرض مس جلدي ترابها، وشُدت عليَّ التمائم بها. وجاءت أمور لا تطاق كبار، فلما لم يمكن القرار، ولم يبق إلا الفرار، ثقلت: ليس لى إلا أن أرمى بنفسي كل مرمى، وأطرحها كل مطرح.

لأبلغَ عذرًا أو أنال رغيبة ومُبْلِغُ نفسٍ عذرها مثل منجح

وسكنتُ إلى البيت المشهور:

تَلْقَى بكل بلادٍ إن حللت بها أهلا بأهل وأوطانا بأوطان

ومن خلال ما بين أيدينا من شعر أمية نستطيع أن نقول: إنه كان شاعرًا موهوبًا مثقفًا متمرسًا يقول الشعر مفتنا فيه. وقد قاله في جل الأغراض المعروفة. وكان يؤثر الاتجاه المحافظ الجديد، الذى سبق إليه من الأندلسيين ابن دراج، ومن المشارقة البحتري، والذى يمثل المتنبي قمته الفنية في الشعر العربي القديم كله.

على أن أمية كان يسير بشعره أحيانًا في الاتجاه المحدَث، الذي راد إليه في المشرق الشاعر العباسي أبو نواس، ثم انتقل إلى الأندلس، فكان من أعلامه -قبل أمية- الشاعر يحيى الغزال...

وكان أمية - كأكثر الشعراء - يميل إلى الأخذ بالاتجاه المحافظ الجديد، حين يكون الموضوع الشعري أقرب إلى المحافظة أو الجدية، أو حين يكون الموقف يحتم الوقار. أما حين يكون الموضوع من تلك الموضوعات التي ألف المحدثون الخوض فيها كالغزل والدعابة والزهد، أو حين يكون الموقف بعيدًا عن اعتبارات الوقار ودواعي الجد، فإن أمية كان يجنح إلى الاتجاه المحدث.. وهكذا نجد أسلوبه يميل إلى الجزالة وعلو الرنين وفخامة الأداء، حين

يأخذ بالاتجاه المحافظ، على حين نجد أسلوبه يميل إلى السلاسة وهمس الموسيقى وبساطة الأداء، حين يتجه وجهة الشعراء المحدثين..

على أن شعره عمومًا يتسم بالوضوح والبساطة والغنائية، كما تنعكس عليه أحيانًا ثقافته المنوعة، فتتناثر هنا أو هناك كلمات أو معان طبية أو فلسفية، أو نحو لك مما مردُّه إلى الميدان العلمي الذي كان أمية فارسًا من فرسانه الكبار.

ولعل من أعذب شعر أمية ما قاله في الحكمة معبرًا عن تجارب السنين واستشعار حقيقة الزمان والحياة والناس، وما تمتلىء به تلك الحقيقة من أسى ومرارة ولوعة.. ومن ذلك الشعر الحكمي قول أمية في الدنيا:

تضايقنا الدنا ونحن لها نَهْبُ — وتُوسِعنا حربا ونحن لها حَرْبُ

وما وهبتْ إلا استردت هباتها — وجدوى الليالى -إن تحققتَها- سلبُ

نؤمل أن يصفو بها العيش ضلة — وهيهات أن يصفو لساكنها شِرْبُ

ألا إن أيام الحياة بأسرها — مراحل نطويها ونحن بها ركب

ومن شعره الحكمي أيضًا قوله في الناس:

ولم يَبْقَ في الباقين حافظ خُلّة — فعش واحدا ما عشت تَنْجُ وتسلم

فلست ترى إلا صديقا لموسر — حسودا لمجدود عدوا لمعدم

وكنتَ إذا استبدلت خلا بغيره — كمستبدل سِرحان قفر بأرقم

فجانبهمُ ما اسطعت واقبل نصيحتى — ومن لم يطع يوما أخا النصح يندم

فإن لم يكن بد من الناس فالقهم — ببشر وصن عنهم حديثك واكتم

ومن شعره في الصمود أمام متاعب الناس والزمان قوله:

يا رُبَّ ذي حَسَدٍ قد زدته كمدا — إذ رام ينقص من قدري فما نقصا

فإن رَخُصْتُ ولم أنفق فلا عجب — للفضل في زمن النقصان إن رخصا

وإن حُبستُ فخير الطير محتبس — متى رأيتَ حَداةً أودعت قفصا

ومن هذا اللون المنبىء عن خبرة ومعرفة بالدنيا والناس، وصمود برغم كل شيء قوله:

متى صفت الدنيا لحر فأبتغى — بها طيب عيش أو خلوى من الحزنِ

وهل هي إلا دار كل ملمة — أمضُ لأحشاء اللبيب من الطعن

وإن هى لانت بعد ذلك فاخشها — فإن أشد الطعن طعن القَنا اللدن

وواضح ما في شعر أمية من عاطفة حزينة وتشاؤم جريح.. وليس من الصعب تفسير ذلك، فأمية قد عانى كثيراً في حياته، ولقى مصاعب جمة في مسيرته الطويلة حتى لقد قسم عمره بين أقطار ثلاثة: الأندلس ومصر وتونس، بل قد قاده حظه العاثر إلى السجن كما عرفنا، ولم ينل كل ما يستحق من تكريم لقاء علمه الغزير وفنه الرفيع، بل لم ينل بعض حقه. ومن هنا لا نعجب لهذه النبرة الحزينة في شعره، لأنها تعبير صادق عن آلام حقيقية، وتصوير دقيق لتجارب فعلية..

ولأن عاطفة أمية أقرب إلى الحزن، وأدنى إلى الأسى، قد كان أقدر على التعبير عَن التجارب الحزينة. ومن هنا برع في غرض شعرى كالرثاء. ولذا نراه يقول فى أمه هذا الشعر الصادق الذى ينفذ إلى أعماق القلوب:

وأرسل طرفا لا يراك فأنطوى ... على كبد حَرَّى وقلب مكلَّمِ

وما أشتكي فقد الصباح لأنني ... لفقدك في ليل مدى الدهر مظلم

وما ليلُ مَنْ وارى الترابُ حبيبه ... بأقصر من ليلِ المحب المتيم

فكم بين راجٍ للإياب وآيس ... وأين جميل في الأسى من متمم

وواضح فى هذا البيت الأخير أثر ثقافة الشاعر الأدبية والتاريخية، فهو يضرب مثلاً لفاقد من يحب ولكن مع رجاء اللقاء، بجميل بثينة، الذي افتقد صاحبته لكن على أمل اللقاء، كما يضرب مثلا لفاقد من يحب لكن مع اليأس الكامل من أي لقاء في الدنيا بمتم بن تويرة، الذى فقد أخاه مالكا، وكان لفقده أشد الوقع على نفسه وأقساه.

وفى أبيات أخرى نرى أمية يقول راثيًا صديقًا:

سوابقَ عَبرتى سحى وفيضى ... وإن تَغضُ الدموعُ فلا تغيضى

رَمَى حدُّ الردى مَنْ كان منى ... بمنزلة الشفاء من المريض

وكم لاقى الردى بطعان سمر ... وشَدٍّ سوابقٍ وقراعِ بيض

وليس يخفى تأثر الشاعر بحرفته كطبيب، حيث ذكر (الشفاء) و (المريض) وجعل إحساس المريض بالشفاء هو ذروة الإحساس الحبيب..

ومما يعكس ثقافة أمية - أو جانبًا منها - قوله في الإسطرلاب:

جِرم إذا ما التمست قيمته ... جَلَّ عن التبر وهو من صُفرِ

مختصرٌ وهو إذ تفتشه عن مُلَحِ العلم غير مختصرَ
تحمله وهو حاملٌ فَلَكًا لو لم يَدُرْ بالبنان لم يَدُر
مسكنه الأرض وهو منبئها عن جل ما فى السماء من خَبرِ

ومن بديع شعر أمية وصفه لمظاهر الطبيعة، وذلك مثل قوله في روضة:

خُضُر خمائلها، زُرْق جداولها فالحسن مؤتلف فيها ومختلفُ
دوح وظل يلذ العيش بينهما هذا يَرِفُ كما تهوى وذا يَرِفُ
يجرى النسيم على أرجائها دننا وملؤه أرَجٌ يُشفَى به الدَّنِفُ
غريرة من بنات الروض ناعمة يَثْنِى معاطفَها في السندس الترف

وقد سجل أمية في بعض أشعاره جانبًا من العادات المصرية في الاحتفال بالنيل، كقوله فى مهرجان توقد فيه الشموع على صفحة النهر الخالد:

كأنما النيل والشموع به أفق سماء تألقت شُهُبُها
قد كان من فضة فصيره تَوَقُّدُ النارِ فوقه ذهبا

وحتى هنا يمكن أن نستشف انعكاس ثقافة الشاعر الفلكية، والطبيعية والكيماوية على شعره، تلك الثقافة التى أثرت الصورة الشعرية ومنحتها حيوية لا تخفى.

وبعد، فهل عرف تاريخ الفكر الإنسانى كثيرين من أمثال أمية بن عبد العزيز الداني الأندلسي، في تنوع معارفه وتشعب مواهبه؟ لا أظن، فهو واحد من تلك الفلتات العبقرية التى تصنعها السماء أشبه بالمعجزات، وهيهات أن تتكرر كثيراً هيهات![(١)].

---

(١) أهم مراجع المقال: الأعلام للزركلى، ووفيات الأعيان لابن خلكان، والمغرب لابن سعيد، وخريدة القصر للعماد الأصفهانى، والرسالة المصرية لابن الصلت أمية بن عبد العزيز، وطبقات الأطباء لابن أبى أصيبعة، وشذرات الذهب لابن العماد الحنبلى، والبحث الجامعى الذى أنجزه الباحث الليبى السيد/ عبد الله الهونى، وهو بحث نال به صاحبه درجة الماجستير من كلية دار العلوم - جامعة القاهرة.

الفهرس

من تراث الدكتور أحمد هيكل



* **الأدب الأندلسي**

من الفتح إلى سقوط الخلافة

* **تطور الأدب الحديث في مصر**

من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية.

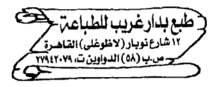
* **الأدب القصصي والمسرحي**

من أعقاب ثورة ١٩١٩ إلى قيام الحرب الكبرى الثانية

* **دراسات أدبية.**
* **قصائد أندلسية.**
* **محاضرات عن الإسلام «بالإسبانية»**
* **شخصيات أدبية.**
* **سنوات وذكريات.**
* سيرة ذاتية .

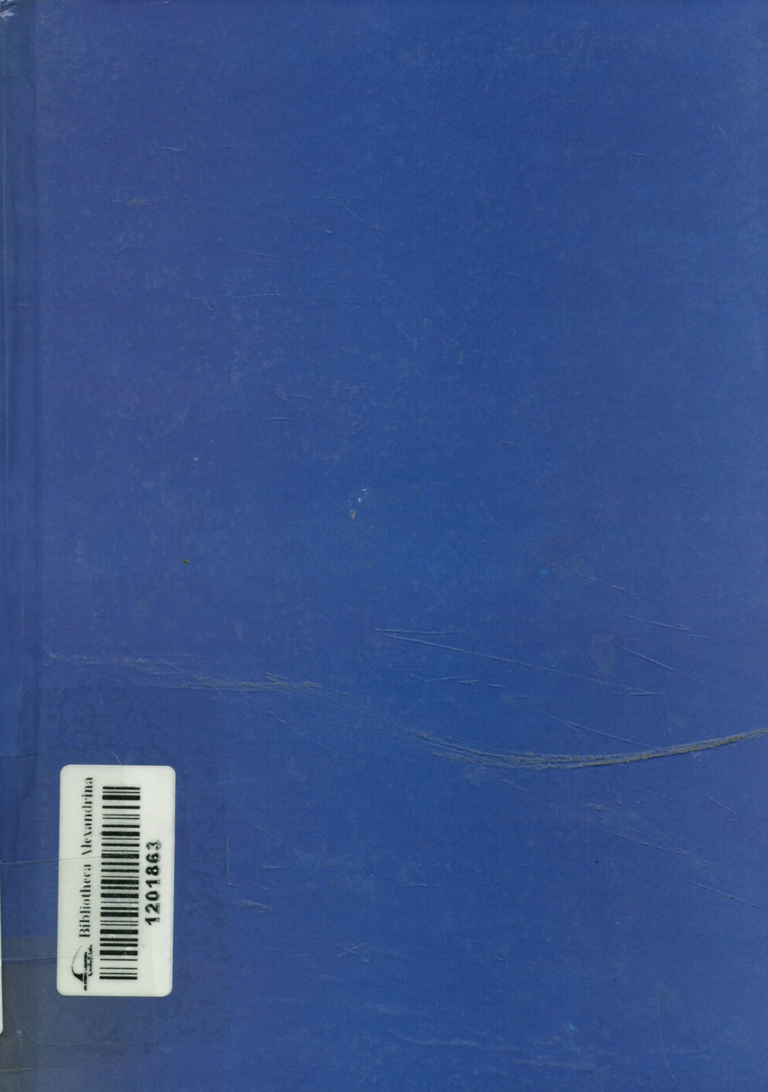
(ب) دواوين شعرية:

* أصداء الناي .
* حفيف الخريف .




دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة


دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة


Bibliotheca Alexandrina
1201863